АКАДЕМИЯ НАУК СССР

В. В. ГИППИУС

От Пушкина до Блока

От Пушкина до Блока
В. В. ГИППИУС



В. В. ГИППИУС

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
КОМИССИЯ ПО ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

В. В. ГИППИУС





ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА ~ ЛЕНИНГРАД
1966

Ответственный редактор
Г. М. Фридлендер

7-2-2
11-65

От редактора

Автор настоящей книги доктор филологических наук профессор Ленинградского государственного университета Василий Васильевич Гиппиус широко известен в нашей стране и за ее рубежом как один из видных представителей старшего поколения деятелей советской литературной науки. Вдумчивый тонкий исследователь творчества Пушкина, Гоголя, Тютчева, Некрасова, Салтыкова-Щедрина В. В. Гиппиус был также блестящим поэтом-переводчиком, которому советский читатель обязан превосходными переводами комедий Мольера, стихотворений Шиллера и Гейне.

В. В. Гиппиус родился в Петербурге 26 августа 1890 года. Отец будущего ученого В. И. Гиппиус (1853—1918), чиновник Земского отдела и член совета Министерства внутренних дел, по словам сына, «тяготел к литературе»,[1] в молодости сотрудничал в журналах, позже переводил Данте, Петрарку и других поэтов. Сохранилась его переписка с академиком А. Н. Веселовским. Старшие братья В. В. Гиппиуса Владимир (1876—1941) и Александр (ум. в 1942) были тесно связаны с литературным движением русского символизма. Оба они под различными псевдонимами печатали стихи в символистских журналах и сборниках, а Вл. В. Гиппиус, педагог по своей основной профессии, выступал в печати также как критик и литературовед. Ему адресовано послание Блока «Владимиру Бестужеву» (один из псевдонимов Вл. В. Гиппиуса).[2] Со вторым братом В. В. Гиппиуса Александром Блок учился вместе в Петербургском университете. Они были связаны в молодые годы тесной дружбой. Литературно-художественные занятия отца и братьев, а также знакомство с Блоком, часто бывавшим в доме Гиппиусов (см. об этом воспоминания В. В. Гиппиуса «Встречи с Блоком» в настоящей книге), оказали значительное влияние на будущего ученого, рано пробудив у него литературные склонности и интересы.

После окончания в 1907 году Петербургской 6-й гимназии В. В. Гиппиус поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Здесь он учился на двух отделениях — романо-германском (окончил в 1912 г.) и славяно-русском (окончил в 1914 г.). Известное влияние на формирование научных интересов В. В. Гиппиуса оказали его первый научный руководитель — германист проф. Ф. А. Браун, а позднее — занятия в пушкинском семинарии проф. С. А. Венгерова, определившие его дальнейший путь. Еще до окончания университетского курса (с 1908 г.) начинается интенсивная работа В. В. Гиппиуса в качестве поэта (под собственным именем и под псевдонимом «Вас. Галахов»), критика и переводчика. В 1908—1911 гг. он чаще всего печатался в журналах «Новая жизнь» и «Новый журнал для всех». Как начинающий поэт В. В. Гиппиус в предвоенные годы был участником ряда поэтических

[1] Институт русской литературы АН СССР. Рукописное отделение. Автобиография В. В. Гиппиуса.

[2] См.: А. Блок, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 140 и 548—549.

объединений, в частности возникшего в 1911 г. петербургского «Цеха поэтов», близкого к акмеистам (см. иронический отзыв В. В. Гиппиуса о тогдашних стихах молодых поэтов этого объединения в его воспоминаниях о Блоке). Ряд стихотворений В. В. Гиппиуса был помещен в 1912—1913 гг. в сборниках «Гиперборей», издававшихся другом В. В. Гиппиуса поэтом М. Л. Лозинским (впоследствии — крупнейшим советским переводчиком и теоретиком перевода). Здесь (№ 4, 1913 г.) был опубликован наиболее крупный по объему поэтический опыт В. В. Гиппиуса — поэма «Волшебница», тогда же вышедшая отдельным изданием. Из опубликованного в №№ 1—5 «Гиперборея» за 1913 г. объявления о книгах, готовившихся «Цехом поэтов» к печати, видно, что В. В. Гиппиус предполагал в это время объединить свои стихотворения в поэтическом сборнике «Роса», но впоследствии отказался от этого плана. Осуществлению его могла помешать вспыхнувшая вскоре первая мировая война. Но еще более вероятно, что у автора к этому времени, под влиянием неуспеха «Волшебницы», возникло и убеждение в недостаточном размере своего поэтического таланта,[3] что привело к желанию отныне посвятить свои силы филологической науке. Известную роль в отказе от поэтической деятельности мог сыграть также отчетливо обнаружившийся к этому времени кризис символизма (с символизмом были связаны ранние стихотворные опыты В. В. Гиппиуса) и в то же время отсутствие взаимопонимания с Н. С. Гумилевым и другими акмеистами. Впрочем, писать стихи «для души» В. В. Гиппиус продолжал и в последующие годы, выступая в печати лишь в качестве поэта-переводчика.

В 1914 г. — с началом войны — В. В. Гиппиус был мобилизован и направлен на Юго-Западный фронт санитаром Красного Креста. В 1916 г. он был переведен в Киев, в управление Красного Креста Юго-Западного фронта. Живя в Киеве, он усиленно занимался наукой, принимая участие в работе историко-литературного общества при Киевском университете. В это время им была начата работа над книгой о жизни и творчестве Гоголя, изданной в 1924 г. Из историко-литературных работ В. В. Гиппиуса, опубликованных до революции в периодической печати, наиболее значительной была написанная еще во многом под влиянием идей символизма статья «Узкий путь. Кн. В. Ф. Одоевский и романтизм».[4] Другой крупной работой его начала 1910-х годов был перевод на русский язык комедии немецкого романтика Л. Тика «Кот в сапогах».[5] Перевод этот вызвал большой интерес Блока, с которым В. В. Гиппиус, как мы знаем из его воспоминаний и из записей в дневнике поэта, не раз встречался в предвоенные годы и на один из сборников которого («Ночные часы») напечатал рецензию.[6]

С момента установления Советской власти на Украине В. В. Гиппиус принял активное участие в работе по претворению в жизнь ее принципов и указаний. Заведуя в 1919 году средней школой в с. Ильинцах Киевской губернии, а в 1920—1922 годах в г. Липецке, он твердо примкнул к группе передового учительства, стоявшего на советской платформе, неоднократно выступал с речами на съездах и митингах, преподавал на красноармейских курсах, был членом коллегии местного отдела народного образования. В 1919—1920 гг. его несколько раз арестовывали петлюровские власти.

В 1922 г. В. В. Гиппиус получил приглашение занять кафедру новой русской литературы в Пермском университете.

Здесь он работал профессором до осени 1930 г., читая ряд литературоведческих и лингвистических курсов — общих и специальных, а также руководя семинарскими занятиями по Гоголю и Салтыкову-Щедрину. В 1924 г. в ле-

---

[3] См. отрицательный отзыв Блока о «Волшебнице». А. Блок, Собр. соч., т. 7, 1963, стр. 493.

[4] «Русская мысль», 1914, № 12. Библиография трудов В. В. Гиппиуса помещена в конце настоящей книги.

[5] «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 1.

[6] «Новая жизнь», 1911, № 12. См. также рецензию В. Гиппиуса на драму «Роза и крест» — «Русская мысль», 1914, № 5.

нинградском издательстве «Мысль» вышла книга В. В. Гиппиуса о Гоголе. В различных изданиях Пермского университета на протяжении 1920-х годов появились и другие его крупные исследования — о литературном общении Пушкина с Гоголем, о Щедрине и т. д. Из Пермского университета В. В. Гиппиус в 1930 г. перешел в Иркутский, где в 1930—1932 гг. читал курсы истории русской литературы и фольклора.

С 1932 г. начинается последний, наиболее зрелый и плодотворный период деятельности В. В. Гиппиуса. По приглашению Академии наук СССР он переезжает в Ленинград и становится научным сотрудником Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук. С 1933 г. он работает также профессором филологического факультета Ленинградского университета (в то время — Ленинградский институт истории, философии, литературы и лингвистики), а в 1937—1938 гг. преподает и в Ленинградском педагогическом институте им. А. И. Герцена. Особенно большую роль в подготовке будущих специалистов сыграли специальные семинары по Гоголю, которые В. В. Гиппиус на протяжении многих лет вел в университете. В 1934 г. В. В. Гиппиус вступил в члены Союза советских писателей; в 1935 г. ему была присуждена ученая степень доктора литературоведения.

В качестве сотрудника Института русской литературы Академии наук СССР В. В. Гиппиус вел обширную научно-исследовательскую и текстологическую работу. Он был одним из основных участников текстологической подготовки осуществленного в 1930-е годы Гослитиздатом полного собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина, академических полных собраний сочинений Пушкина и Гоголя. Особенно велика была роль В. В. Гиппиуса в подготовке академического издания сочинений Н. В. Гоголя, инициатором и душой которого он являлся. В течение многих лет В. В. Гиппиус руководил в Пушкинском доме работой по изучению творчества Гоголя, а в 1940—1942 гг. был председателем Пушкинской комиссии Академии наук СССР.

Умер В. В. Гиппиус 7 февраля 1942 г. в осажденном Ленинграде. До последних дней жизни он стойко переносил лишения и трудности, вызванные блокадой, продолжая с большим подъемом работать над задуманной им новой, итоговой монографией о Гоголе, которую ему не удалось завершить.[7]

В настоящий том вошли избранные историко-литературные работы В. В. Гиппиуса. Самая крупная из них по объему — статья «Творческий путь Гоголя» — печатается впервые. Статья эта предназначалась автором для академической истории русской литературы и рассматривалась им как своего рода конспект будущей монографии о Гоголе, подводящей итог его исследованиям и призванной заменить более ранний очерк 1924 г. (В. В. Гиппиус считал его устаревшим и с методологической, и с фактической точек зрения). Остальные статьи были напечатаны в сборниках и периодических изданиях, но ни разу не были объединены в одну книгу.

Статьи В. В. Гиппиуса были написаны в разные годы (время публикации каждой из них указано в библиографии, помещенной в конце книги). Поэтому в некоторых из них, в особенности — наиболее ранних, есть и отдельные устаревшие положения. Так, в статьях о Чернышевском и Салтыкове-Щедрине В. В. Гиппиус толкует применявшийся Белинским термин «натуральная школа» *расширительно*, пользуясь им для характеристики литературных явлений не только 1840-х, но и 1860—1870-х гг. и в этом — специфическом — смысле говоря о «натурализме» и «натуралистической поэтике» крупнейших деятелей этого периода. В настоящее время мы привыкли вкладывать в понятие «натурализм» иной смысл. Однако не отдельные терминологические неточности и устаревшие положения, а смелые творческие поиски автора, глубина и широта его научного мышления, отраженные в каждой статье, определяют главное

---

[7] Законченные В. В. Гиппиусом главы этой монографии (о литературной истории «Вечеров на хуторе близ Диканьки») опубликованы посмертно в кн.: Труды отдела новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 9—38.

в разработке затронутых в книге многочисленных историко-литературных проблем.

В подготовке издания, кроме редактора, принимал участие В. П. Степанов. Редактор приносит также благодарность вдове покойного Д. И. Гиппиус, члену-корреспонденту Академии наук СССР В. М. Жирмунскому и Е. Д. Мордовченко за содействие в работе, советы и указания.

Г. Фридлендер



Повести Белкина

1

Повести Белкина — не случайный эпизод пушкинского творчества и не случайный факт общей эволюции русской литературы. В этом убеждает сопоставление их как с теоретическими высказываниями Пушкина о литературе, так и с явлениями той современной Пушкину литературы, которую он теоретически и творчески преодолевал.

Во всех, хотя бы и мельком брошенных замечаниях Пушкина о литературе поражает, прежде всего, широта масштаба. Пушкин совершенно сознательно выступает как деятель нового, подлинно национального и вместе с тем всемирно-исторического этапа русской литературы. Он внимательно присматривается ко всем явлениям русской литературной современности, но он далек от того, чтобы мерить русскую литературу мерками европейских авторитетов.

Он все пересматривает и все переоценивает, давая блестящий пример подлинно критического отношения к культурному наследству прошлых веков и других народов.

Так, наиболее мощное из всех прежде бывших влияний на русскую литературу — влияние французское — переоценивается им в целом. Еще в 1822 г. в заметке «О французской словесности» он констатирует «вредные последствия» этого влияния: *манерность, робость, бледность*.[1] Ему ясно, что подражание усиливается в России именно тогда, когда сама французская литература «искажается». В позднейшей (1834 г.), так и недописанной статье «О ничтожестве литературы русской» — та же мысль раскрыта:

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 191. (Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте).

«век Александров» характеризуется «ничтожеством общим»; указаны и конкретные носители этого зла — представители той буржуазно-ограниченной, «обмелевшей» словесности, которая пришлась так кстати российской реакции, запуганной последствиями «вольтерьянства». Пушкин четко противопоставляет «обмелевшую словесность» подлинным выразителям культуры французского народа, которые ответственности за это обмеление не несут (XI, 496).

«Вольтер и „великаны" не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов, — Дорат, Флориян, Мармонтель, Гишар, m-me Жанлис — овладевают русской словесностью» (XI, 495—496).

Пушкин, конечно, хорошо знает цену и значение французской литературы. Он реабилитирует Корнеля, он учится (и очень рано) у Вольтера и «великанов»-просветителей. Он с готовностью воспринимает те тенденции, которые кажутся ему передовыми и жизнеспособными в книгах мадам де Сталь и Бенжамена Констана. За молодыми французскими романтиками конца 20-х и начала 30-х годов он следит самым внимательным образом, одних — как Мюссе — воспринимая как союзников, в других случаях — перемежая сочувственные приговоры с суровыми и раздраженными. Но общий исторический итог в отношении французских влияний он вынужден подвести отрицательный: в тех заданиях, которые Пушкин ставит русской литературе, в тех исканиях и опытах, которые он смело начинает, французская литература в ее ведущих и наиболее воздействующих явлениях (от Расина до Руссо) помочь не может, а явлениями второстепенными — на русской почве как раз особенно привившимися — сентиментальным эпигонством — она этим исканиям и прямо враждебна.

Эстетические идеи Пушкина, минуя эпигонство и весь период «обмеления», опираются именно на «великанов» века Просвещения. Эстетика Пушкина чужда всякой метафизики; отношения ее к этике вполне независимы. «Поэзия выше нравственности, — пишет Пушкин на полях статьи Вяземского об Озерове, — или, по крайней мере, совсем иное дело. Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (XII, 229). Но такая эмансипация возможна лишь там, где самая нравственность выводится из человеческой природы, а не из внешних абсолютных норм.

Просветители переоценили и абсолютную категорию прекрасного: искусство стало одной из форм *познания* объективного мира. С этим вполне согласны и эстетические принципы Пушкина: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» («О народной драме», 1830; XI, 178), затем *простота,* понимаемая и как отсутствие всего «приподнятого», «театрального» («О романах Вальтера Скотта», 1830; XII, 195), и как самодовлеющая ценность, которая должна пронизывать про-

изведение во всех элементах его стиля. «*Прелесть нагой простоты*, — пишет он в 1828 г. — так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями» (XI, 344), «поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (отрывок «В зрелой словесности приходит время...»; XI, 73). Но художественное познание мира в его «истине» и «простоте» не сводится у Пушкина к безразличному эмпиризму: оно контролируется мыслью и вкусом,[2] причем категория вкуса, очевидно, воспринимается Пушкиным как объективная норма. Контроль мысли и вкуса приводит к отбору материала, к его концентрации в художественных образах, к обобщению. Натурализм, погоня за внешним правдоподобием — решительно исключается («О народной драме», 1830).

Эстетика Пушкина и в этих своих «просветительских» чертах, защищавших в условиях политической и идейной реакции 20-х годов искусство, свободное от метафизики, религии, морали, — искусство, верное «Музам и Разуму», — уже была исторически передовым явлением. Но к этим чертам эстетика его несводима. Она была оплодотворена идеями романтизма — и в первую очередь наиболее прогрессивной из всех, в нем заключавшихся, — идеей *народности*.

В результате вырабатывалась глубоко своеобразная пушкинская эстетика «истинного романтизма», в основах своих совпадающая с появившимися еще при жизни Пушкина эстетическим и историко-литературным понятием «реальной поэзии».

Пушкин противопоставляет английскую литературу французской не как один авторитет другому, а как возможность, по всем признакам, более плодотворную. «Думаю, что оно (т. е. английское влияние — *В. Г.*) будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной», — пишет он Гнедичу 27 июня 1822 г. (XIII, 40). «Жеманство, возникшее в дворянских салонах, продукт вкусов „светской черни“», — вот что больше всего ненавистно Пушкину, вот в чем он видит помеху для выхода литературы на широкую дорогу всенародного искусства.

Обращение к английской литературе было, конечно, лишь одним из возможных вспомогательных средств. Выход мог быть только в наполнении литературы национальным содержанием: в народности самой литературы. «Не решу, какой словесности отдать предпочтение, — пишет он в уже цитированной ранее заметке, — но

---

[2] См. в заметке 1822 г.: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей...» (XI, 19). Ср. также в заметке «Отрывки из писем, мысли и замечания» (напечатаны в 1828 г.): «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» (XI, 54), и там же отзыв о Баратынском: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах» (XI, 53). Баратынский в разборе «Тавриды» (1827 г.) писал: «Можно ли писать таким образом и никогда не поверять воображения рассудком» (Стихотворения. Поэмы. Проза. Гослитиздат, М., 1951, стр. 424).

есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки и проч.» (XI, 192). В 1826 г. он вплотную подходит к вопросу о народности, отводя ее внешнее и поверхностное понимание и провозглашая свое: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, и поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» ... «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию — которая более или менее отражается в зеркале поэзии» (XI, 40).

К 1830 г., когда пишется статья о драме, понятие народности Пушкиным еще более углублено: речь идет уже не об одном только отображении народных особенностей, а об активной борьбе с «аристократическими» привычками «малого ограниченного круга»; ставятся вопросы: «какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она (драма, — *В. Г.*) себе созвучия» (XI, 180).

Так намечает Пушкин постройку грандиозного здания русской литературы. В масштабе национальном это означало решительный выход за пределы узко дворянской литературы, литературы светских салонов и даже дружеских литературных обществ и борьбу за литературу народную, т. е. созвучную всему народу, отражающую его исторические особенности, его «страсти».[3] В масштабе международном это означало создание литературы, соизмеримой с вершинными явлениями европейских литератур. Данте, Ариосто, Лопе де Вега, Кальдерон, Шекспир, Корнель, Вольтер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт — вот те нормы, по которым равняется Пушкин и соотносительно с которыми мыслит собственную свою работу и общее движение всей русской литературы.

Что же встречал при осуществлении этой грандиозной задачи Пушкин в современной ему русской литературе?

В области лирики, отчасти и лирической поэмы, Пушкин имел и предшественников и союзников. Область драмы оставалась неразработанной: здесь приходилось поощрять даже слабые опыты Погодина. И, наконец, особенно важная для новых задач литературы область повествовательной прозы не была почти вовсе тронута. К ней в первую очередь относился приговор Пушкина: «ничтожество общее».

На вопрос: «чья проза лучшая в нашей литературе?» — Пушкин отвечал: «Карамзина», и прибавлял: «это еще похвала небольшая» (XI, 19). Притом Карамзин был для Пушкина писателем уже минувшего и законченного в сознании Пушкина «века». Набрасывая конспект литературы нового века, Пушкин отмечает: «Карамзин уединяется, дабы писать свою историю»; почти непосредственно следует: «ничтожество общее». Из всего, что было

---

[3] В понятие «народ» Пушкин включал «просвещенное» (и руководящее) сословие — дворянство. Классовая борьба воспринималась им очень остро, но не как всеобщая историческая закономерность, а как факт исторической жизни, который под влиянием «мнений, правящих миром», может быть и ослаблен.

написано в прозе до него, Пушкин серьезно посчитался с одним только «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева; с ним он и спорил, и соглашался, и творчески состязался. «История» Карамзина была следующим большим явлением, им признанным, усвоенным и оспоренным, но она лежала в стороне от его прямых задач как художника, хотя в ответе на вопрос: «чья проза лучшая?», несомненно, и она имелась в виду. Внимательно следил Пушкин и за молодыми новеллистами: поддержал Погорельского, похвалил «сказку» Сенковского, отметил ум и живость в повестях Бестужева-Марлинского и дал ему несколько советов, одобрил первые повести Погодина. Но все это было не на высоте задач, поставленных Пушкиным, а частью прямо им противоречило.

Между тем русская проза была завоевана Булгариным. Непосредственный агент реакции в личной борьбе с Пушкиным, он был и активным участником литературной жизни, наиболее способным из всего, что российская реакция могла противопоставить Пушкину в области идеологии. В 1830 г. вышло в свет уже второе издание собрания сочинений Булгарина в двенадцати частях (первое появилось в 1827—1828 гг.); в те же годы широко разошелся — особенно, как замечали, среди читателей «среднего состояния» — «Иван Выжигин». Борьба Пушкина с «Иваном Выжигиным» — факт общеизвестный, но и вся прочая литературная продукция Булгарина, его повести, очерки и фельетоны (так называемые «Нравы»), требовали неменьшего отпора. Дело было, конечно, не в том, что «мелкотравчатому» Булгарину Пушкин противопоставлял «культуру высшего общества».[4] Сводить роль Пушкина к роли проводника культуры «высшего общества», разумеется, невозможно, но и Булгарин, о чем бы он ни писал — о высшем свете или о «мелкотравчатых» героях, не был чужд той самой «чопорности и жеманности», с которой Пушкин боролся во всех ее проявлениях.

Нравоописательные очерки и романы Булгарина не давали почти ничего для движения русской литературы к реализму; это был «шаг вперед — два шага назад». «Шагом вперед» был натурализм зарисовок, иллюзия «правдоподобия», которая достигалась внесением чисто внешних, «списанных с натуры» деталей. Но тут же обнаруживалось, что эта внешне правдоподобная действительность есть на самом деле действительность, подчиненная обязательным схемам и тем фальсифицированная. Глубоко реакционный смысл этого «сатирического дидактизма» был настолько полно раскрыт Белинским,[5] что остается добавить только то, о чем

---

[4] В. Ф. Переверзев. Пушкин в борьбе с русским плутовским романом. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 164—188.

[5] В. Г. Белинский. Русская литература в 1843 году. Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 45—100

Белинский вынужден был умалчивать: литература эта была обильно сдобрена «положительным» — «благонамеренно» реакционным содержанием.

Пушкинская «чернь» (в идеологическом смысле, единственно верном для этой формулы) требовала, как известно, «смелых» уроков морали по заранее известным рецептам: «волнение сердец» при этом сознательно исключалось («А мы послушаем тебя!»). Эти-то моралисты-обыватели — от Бенкендорфа до рядового подписчика на сочинения Булгарина — и увенчивали Булгарина лаврами первого русского прозаика (первым *поэтом*, за отсутствием удовлетворительного соперника, вынуждены были признавать Пушкина).

В 1830 г. предметом довольно острой литературной борьбы была тема периодизации русской литературы. Статья Ив. Киреевского в «Деннице» определяла текущий литературный момент как *«пушкинский период»*.[6] Против этого решительно выступил журнал Полевого, доказывая, что Пушкин, будучи только *поэтом*, не имеет права на руководящую роль в литературе. Полевой, только что вступивший в блок с Булгариным, явно имел в виду именно Булгарина как равноценное «дополнение» Пушкина в области прозы.[7]

Сам Булгарин и его друзья неспособны были объяснить борьбу Пушкина против него иначе, как возводя ее к личным мотивам, к литературному «соперничеству». Эта грубая инсинуация серьезного опровержения не требует. Для Пушкина дело выходило, конечно, далеко за пределы личных отношений. Нужно было спасать русскую литературу и, прежде всего, русскую прозу, которой грозила опасность зарасти сорняком «булгаринства», — лишь представителем которого, правда наиболее активным, был «Видок Фиглярин», редактор «Северной пчелы» и наперсник Бенкендорфа.

Булгаринская опасность была главной, но не единственной. Карамзинская линия в русской прозе еще была основной. «Бедная Лиза» продолжала оставаться лучшей русской повестью; между тем самые принципы карамзинской «чувствительности» были для Пушкина неприемлемы, и наследство Карамзина неминуемо должно было быть переоценено, как узаконявшее лишь в более тонких (и все же обветшавших) формах «чопорность и жеманство»: схематизм характеров и психологии, ограниченную, хотя и компромиссную мораль.

---

[6] И. В. Киреевский. Обозрение русской словесности 1829 года. В кн.: «Денница». Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. М., 1830, стр. XII.

[7] Отношение к Пушкину и Булгарину как к равноценным величинам выразилось, между прочим, в одновременном избрании их членами «Общества любителей российской словесности». Пушкин воспринял это, как пощечину. См. позднейшее письмо его к М. П. Погодину около 7 апреля 1834 г. (XIII, 123—124).

Наконец, и ранние опыты романтической прозы не удовлетворяли Пушкина: избегая упрека в «жеманстве», они в свою очередь, подчинялись условным схемам и уводили от задач объективного изображения жизни, от задач высшей *простоты* (не исключающей, а требующей остроты и глубины мысли), — задач, которые стояли перед Пушкиным.

В приговоре Пушкина — «у нас литература не есть потребность народная» (XI, 185), произнесенном в 1831 г. (в статье о Баратынском), несомненно имелись в виду все современные ему литературные течения; и этим размежеванием определялась и основная литературная позиция самого Пушкина.

Вопрос о преобразовании русской прозы становился одним из наиболее неотложных вопросов. И Пушкин, уже начинавший работу над «Арапом Петра Великого» и «Романом в письмах», прерывает эти громоздкие замыслы, чтобы дать хотя бы образцы подлинно реалистической прозы; прозы, способной приблизить литературу к ее высоким задачам.

2

Приехав к началу сентября в Болдино и еще не зная, что задержится здесь на три месяца, Пушкин все же обещает в письме к Плетневу — наготовить «всячины» и прозы, и стихов (XIV, 112). И в первые же дни болдинского одиночества, отрываясь от основной, казалось бы, работы — от окончания «Евгения Онегина», Пушкин пишет повесть «Гробовщик» (помечена 9 сентября), с тем чтобы вслед за ней непосредственно начать вторую («Станционный смотритель», оконченную 14 сентября), а там, вперемежку с «Онегиным», и третью («Барышня-крестьянка» — 20 сентября). Начало было положено: за первые же три недели болдинского сиденья Пушкина русская литература обогатилась тремя повестями, резко рвавшими с господствующей традицией русской прозы и выводившими ее на новую дорогу. Второй болдинский месяц отвлек Пушкина «Домиком в Коломне», но вслед за ним пишутся две новые повести: «Выстрел» и «Метель». Работа над непосредственной журнальной полемикой и над лирикой идет параллельно, но, только закончив свой цикл из пяти повестей, Пушкин приступает к работе над циклом трагедий. Эта последовательность и эти темпы болдинской работы Пушкина вряд ли могут быть признаны случайными. Очевидно, работе над повестями сам Пушкин придавал значение совершенно исключительное.

В «Станционном смотрителе» и вообще в «Повестях Белкина» Ап. Григорьев видел «зерно всей натуральной школы»,[8] не раскрыв, впрочем, этого мельком брошенного тезиса. Современ-

[8] А. А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Соч., т. I, Изд. «Общественная польза», СПб., 1876, стр. 253.

ный исследователь характеризовал повесть «Гробовщик» как первую попытку «создания новеллы профессиональной, цеховой, с героем — мелким ремесленником».[9] Первенство Пушкина не было, впрочем, безусловным: он сам, и именно в «Гробовщике», вспомнил о почтальоне Погорельского.[10] Много раньше — в 1798 г. — напечатан был «Извощик» Ив. Запольского. Это была наивно-моралистическая апология добродетельного и безукоризненно честного бедняка, который не только спешит вернуть деньги, забытые седоком, но и считает за грех запросить лишнее. Этот умиляющий автора-рассказчика извозчик ставит себя сам в положение рабочего скота: «видишь, батюшка, что я ем, то и лошадь моя. Она помогает мне в работе, а я делюсь с нею тем, что заработал...».[11] По следам сентименталиста Запольского пошел и Булгарин в рассказе «Извозчик-метафизик», изобразив человека, «который в простом звании извозчика делает психологические наблюдения над нравственною природою человека...».[12] Но тон, взятый всей почти без исключения русской литературой в изображении героя из социальных «низов», был тон нарочитости, приподнятости, и, в конечном счете, социального морализирования. Карамзинский Фрол Силин, «благодетельный человек», идеализация «богатого и трудолюбивого крестьянина»,[13] и многочисленные подражания ему либо представляли удивительные для читателей *исключения* — разумно мыслящих и высоконравственных крестьян и ремесленников, либо удовлетворяли тезисам всечеловеческого равенства в самом общем и потому бессодержательном виде.

Первые же попытки изобразить «простой» быт — хотя бы даже быт купечества и духовенства, без подкрашиванья и без обязательного морализирования — вызывали отпор даже в таком журнале, слывшем передовым и «демократическим», как «Московский телеграф». Так, повесть Погодина «Черная немочь»[14] встретила самую резкую отповедь со стороны Кс. Полевого. «Очень может быть, — писал он, — что *черный народ* (курсив мой, — *В. Г.*) наш говорит, думает и живет почти так, как описывает это г. Погодин. Но где границы вкуса? Все ли существующее в природе и в обществе достойно быть переносимо в изящную словесность?».

---

[9] Д. П. Якубович. Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина». В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVII. Л., 1928, стр. 100—118.

[10] Персонаж повести А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825). Повесть Погорельского — типично гофманианская: «низменный» быт здесь нужен только в качестве конкретного фона для фантастики.

[11] И. Запольский. Извощик. «Приятное и полезное препровождение времени», 1898, ч. XIX, стр. 404—405.

[12] Ф. В. Булгарин. Извозчик-метафизик. Полн. собр. соч., т. VI, Изд. М. Д. Ольхина, СПб., 1843, стр. 192.

[13] Н. М. Карамзин. Фрол Силин, благодетельный человек. «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 31—37.

[14] М. П. Погодин. Черная немочь. Повесть. М., 1829, стр. 114.

Критика шокирует «разговор протопопицы о капусте, сваха, обитательница низменной лавочки» и ряд других подробностей, «может быть и верных, но скучных, незанимательных, не дающих понятия о нашем народе».[15] Между тем натурализм Погодина был довольно робким и сам по себе весны в литературе не делал. Подлинный демократизм пушкинской повести сказывается, прежде всего, в отсутствии всякой «нарочитости», в отсутствии лицемерной апологии представителей «низших слоев». Типы ремесленников спокойно вступают в литературу как равноправные, не требуя никаких «оправданий».

Читая «Гробовщика» в свете всего, что выросло в литературе впоследствии из этого «зерна», можно не заметить его исключительного своеобразия. Своеобразие же это, прежде всего, в тоне трезвой простоты, в полном снятии всякой морализации. Пушкин вряд ли помнил, а может быть и вовсе не читал «Извозчиков» Запольского и Булгарина и других аналогичных рассказов, но объективно он противостоит им во всем, даже в такой детали, как «запрашиванье лишнего». Пушкинский Адриан Прохоров нисколько не затрудняется «запрашивать за свои произведения преувеличенную цену» (VIII, ч. 1, 90). «Нравоописателя» булгаринского типа это одно привело бы к неизбежности разоблачения и морализирования, но Пушкин равно далек от всякого дидактизма. Его герои-профессионалы не «добродетельны» и не «порочны»; целая вереница ремесленников — гробовщик Адриан Прохоров, немец-сапожник Шульц, будочник Юрко, «толстый булочник» (VIII, ч. 1, 91) и переплетчик — проходит перед нами без обязательного для жанра «нравов» знака оценки. Детали быта даны верно, но скупо, никаких натуралистических излишеств, которыми «нравы» нередко щеголяли. Такая мельком брошенная фраза, как дочери Прохорова, «без дела глазеющие в окна на прохожих» (VIII, ч. 1, 90), сама по себе звучала вызовом всем шаблонам бедных, но трудолюбивых девушек (ср. фразу из сна Прохорова: «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!»; VIII, ч. 1, 93).

Одна страница «Гробовщика» наповал убивала и булгаринские «Нравы» и чувствительные повести о бедняках. Но эта победа сама по себе была бы слишком дешева для Пушкина. Ценность «Гробовщика» не столько в том, что он отменял, сколько в том, что он заключал в себе, как в зерне, для будущего. «Трезвая правда» (выражение Тургенева о другом писателе) и подлинный демократизм — это сочетание оказалось исключительно плодотворным для русской литературы, движение которой к реализму явно определилось уже в этом небольшом «физиологическом очерке». В своей борьбе за реализм Пушкин не уклоняется от творческой полемики с такими мастерами, как Шекспир и Вальтер Скотт.

---

[15] К. А. Полевой. Черная немочь, повесть М. Погодина. «Московский телеграф», 1829, № 15, стр. 322—323.

Пушкин иронически замечает, что оба они «представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение» (VIII, ч. 1, 89), но сам он «из уважения к истине» (VIII, ч. 1, 89) отказывается следовать их примеру. Это сдержанно-шутливое, как и вся повесть, замечание серьезнее, чем может показаться. Пушкин отказывается от всякого схематизма в характерах, хотя бы и оправданного примером самого Шекспира. Заодно Пушкин указал надлежащее литературное место и «страшным историям». Взятые всерьез — в «романах ужасов» и т. п. литературе — истории о мертвецах почти всегда были пронизаны дидактизмом: мертвецы являлись, чтобы обличить, укорить или наставить живых. Для Пушкина страшные истории не могли быть предметом сколько-нибудь серьезной борьбы. Он готов был признать, что «приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят» (см. «Мнение Лобанова»; XII, 70), и особой опасности в этом не видит. Но он указывает одну из возможностей убедительно психологической и тем самым реалистической мотивировки сюжета о мертвецах: это сон профессионала-гробовщика о своих «клиентах». Тем самым, конечно, «страшный» колорит сюжета сводится на нет. Все это объясняет ту прелесть не только трезвой правды, но и трезвой иронии, какой проникнута первая повесть Пушкина. Попытки увидеть в «Гробовщике» пародирование собственного сюжета «Каменного гостя»[16] и даже высмеивание собственной «пламенной веры» (!), «того образа, который он так страстно лелеял, — образа живой тени»,[17] — разумеется должны быть отвергнуты как домыслы, прямо противоречащие общему тону и стилю повести.

Авторы, пытавшиеся отяжелить пушкинскую фантастику каким-то дополнительным содержанием, не поняли, что в подлинно-исторической перспективе роль повести была прямо противоположная: разгрузить фантастику от того «принудительного ассортимента», без которого она не являлась в литературе: от морализма и дидактизма. Мертвецы «Гробовщика» никому не угрожают, никого ничему не поучают и даже никого не пугают: в сон пьяного Прохорова они входят естественно и правдоподобно. Эта возможность нисколько не мешала, конечно, Пушкину в других масштабах, в других жанрах строить сюжеты на образах загробных укорителей и мстителей, отказываясь однако и там от прямолинейной дидактики.

«Зерном» натуральной школы мы вправе назвать эту пушкинскую шутку как по отрицательным, так и по положительным

---

[16] Кстати сказать, «Каменный гость» написан почти через два месяца после «Гробовщика» (окончен 4 ноября).

[17] М. О. Гершензон. Тень Пушкина. В кн.: Статьи о Пушкине. Изд. «Academia», М., 1926, стр. 91.

признакам: освободив повествовательную прозу от дидактического балласта, Пушкин в то же время дал пример изображения «низменного» быта ремесленников в качестве законного материала, не требующего ни оправданий, ни оговорок.

Он лишил эти описания той фальши, какая была характерна при изображении «низших слоев жизни» во всей допушкинской дворянской литературе; и вместе с тем не придал той снисходительной, филантропической чувствительности новой формации, которая уже после Пушкина стала характерной для значительной части «натуральной школы»,— для обильной литературы «физиологических» очерков 40-х годов с их гуманизмом мелкобуржуазного типа. «Гробовщик» был зерном «натуральной школы», если здесь иметь в виду не узкий смысл этого термина, а всю последующую реалистическую прозу от Гоголя до Горького и наших дней.

3

Если «Гробовщик» при всей новизне и свежести этой повести был все же шуткой, то «Станционный смотритель» прямо врезывался в широко распространенную традицию. Здесь Пушкин шел по пути наибольшего сопротивления: здесь противостояли ему не какие-нибудь нравоописательные очерки о бедняках или страшные истории о мертвецах, а давняя и в свое время *прогрессивная* традиция семейной буржуазной повести и драмы. Конечно, разменялась на мелочи и она, но в прошлом ее была не только «Бедная Лиза» Карамзина, продолжавшая быть наиболее «классической» допушкинской повестью, но и такие вершинные явления своего времени — уже в общеевропейском масштабе — как драмы Бомарше, Лессинга, Шиллера.

Мотив обольщения простой девушки — крестьянки или мещанки — соблазнителем из высшего класса (или в другом варианте — рядовой дворянки князем или принцем), отчаяние, самоубийство, гибель как следствие действительного или хотя бы задуманного обольщения, — это был мотив, сыгравший большую роль во всей европейской литературе. Мотив обольщения был проводником идей социального протеста и бунта и в русской протестующей литературе, связанной с идеями буржуазной революции: Радищев в «Путешествии из Петебурга в Москву» (1790) и автор «Путешествия критики» С. фон Ферельтц (1818) [18] изображали уже не «обольщение», а насилие барина над крепостной девушкой; как запоздалый и смягченный отклик находим мотив обольщения и в повести молодого Погодина «Нищий».[19] В своем чистом виде

[18] Эта редкая книга переиздана под редакцией А. В. Кокорева: «Путешествия критики, или письма одного путешественника». Сочинение С. фон Ф. Изд. МГУ, 1951.

[19] М. П. Погодин. Нищий. Повесть. В кн.: Урания. Карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности. М., 1825, стр. 15—39.

ситуация насилия или обольщения при социальном неравенстве требовала резко противоположных характеров. Аристократический соблазнитель — злодей без сердца и без совести. Девушка — жертва, решительно невиновная, даже если сама идет навстречу обольстителю. И прогрессивный смысл подобных сюжетов был не только в остроте протеста, не только в защите бесправных, «униженных и оскорбленных», но и в переоценке традиционной морали, в защите и оправдании права девушки свободно отдаваться любви. Эта переоценка сохраняет свое значение даже там, где сила социального протеста ослабевает, а соответственно — и неизбежно — смягчается и характеристика героя, как в «Бедной Лизе» Карамзина.[20]

Разменявшись на мелочи, потеряв или смягчив социальную остроту, чувствительная повесть и драма в изображении семейных и любовных трагедий не только сохраняла, но и усиливала существо основного эмоционального тона: *сострадания к несчастью*. Эта эмоция (решающая для всего стиля чувствительной повести и драмы) распространяется, прежде всего, на самую героиню-жертву, затем на ее близких — иногда жениха, но чаще всего отца, — одного из основных и почти необходимых персонажей «мещанской драмы»; отец же обычно является тем резонером, устами которого провозглашается самоценность и неприкосновенность домашнего очага, негодование против его нарушителя и оправдание его жертвы.

На примере «Бедной Лизы» Карамзина можно видеть, как могла эволюционировать эта тема, теряя пафос социального протеста и сглаживая все противоречия и конфликты. Авторская оценка соблазнителя Эраста заведомо смягчена («Эраст был довольно богатый дворянин с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным»); соответственно с этим устранен мотив обольщения; вместо него — взаимная «слабость» с иллюзией «равенства»; герой осужден только за измену; впрочем, ноты прямого авторского осуждения парализованы раскаяньем героя и примирительным концом: «Теперь (т. е. за гробом, — *В. Г.*), может быть, они уже примирились!».[21]

«Станционный смотритель» Пушкина непонятен вне широкой историко-литературной перспективы, вне Бомарше, Лессинга, Шиллера, вне «Бедной Лизы» Карамзина, с которой в тексте его есть

---

[20] Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. I, Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 605—621. Наивную попытку примирить защиту свободного чувства с традиционной моралью находим у третьестепенного карамзиниста Павла Львова в повести «София»: «Она была чиста, как ангел, так мог ли ей быть порок известен? ... самый грех почитала, может быть, добродетелью, добродетелью потому, что сердце ея повелевало ей исполнять волю обожаемого ею губителя...» («Приятное и полезное препровождение времени», 1794, ч. II, стр. 319—320).

[21] Там же, стр. 610, 621.

даже любопытные, почти буквальные совпадения.[22] Но счесть «Станционного смотрителя» вариантом, хотя бы усовершенствованным, сентиментальных повестей об обольщении — значит ничего не понять в пушкинской повести. Повесть Пушкина возникла не из усвоения сентиментальной повести, а из ее преодоления и отрицания.

Пушкин отзывался о приеме «противоположности характеров», как о «пошлой пружине французских трагедий» (XII, 232). Это эстетическое противодействие основано было на всем понимании человеческой природы у Пушкина, не вмещавшемся в наивно рационалистические схемы «добра» и «зла». Уже по этому одному Пушкин не мог основать литературного сюжета на масках порочного обольстителя и добродетельной жертвы. Однако беспринципная чувствительность эпигонов руссоизма чужда ему не меньше. И Пушкин смело ломает шаблоны характеров и сюжетных ситуаций, освежая, казалось бы, избитую тему и насыщая ее новым реалистическим содержанием.

Минский — не злодей-соблазнитель, а обыкновенный повеса-гусар, отнюдь не идеализированный, но и не очерненный. Дуня — не «ангел непорочности», но и не «прекрасная грешница», не «жертва». Ситуация обольщения вообще существенно изменена. Показано простое чувство взаимного увлечения и любви, но без дальнейшего анализа глубины этого чувства. Показано обыкновенное, типическое, отнюдь не исключительное. И то, что в чувствительных сюжетах было центром, — вопрос о судьбе героини — едва намечено: известно только, что Дуня не погибла, не «метет улицу вместе с голью кабацкою» (VIII, ч. 1, 105), как подозревал и боялся ее отец; «трое маленьких барчат с кормилицей» указывают на ее благополучие; подробностей нет; потому, конечно, что они не нужны. Гершензон досказывал фабулу: «они венчаются». Пушкин этого не говорит — стало быть, не это было для него существенным.

Повесть названа «Станционный смотритель», и именно на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора. Защита «сословия станционных смотрителей» в начале повести не должна смущать своей слегка иронической интонацией («Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные»; VIII, ч. 1, 98), как не должно смущать шутливое сравнение подвыпившего и прослезившегося смотрителя с Терентьичем из баллады Дмитриева. Легкая шутка не нарушает общего тона «искреннего сострадания», а только предохраняет этот тон от перехода в «чувствительность»,

---

[22] Ср. сцену свиданья Лизы с Эрастом и сцену первого объяснения Вырина с Минским. У Карамзина: «Он побледнел — потом, не отвечая ни слова на ее восклицания, взяв ее за руку, привел в свой кабинет, запер дверь и сказал ей...» (там же, стр. 619). У Пушкина: «Минский взглянул на него быстро, вспыхнул, взял его за руку, повел в кабинет и запер за собою дверь...» (VIII, ч. 1, стр. 103).

показывает, что сострадание — исходный, но не окончательный и не решающий элемент отношения автора к Вырину. Во всем образе Вырина сохранена обычная для Пушкина трезвость тона, которая и проводит резкий рубеж между трагедией Вырина и бесчисленными трагедиями «отцов» в так называемых «мещанских драмах». Пушкин и здесь избежал идеализации — ненавистного для него «жеманства»: он, как автор, поднимается и над этим своим центральным героем, как поднимается над беспечной парой — Минским и Дуней.

Реалистическая характеристика Вырина, решительно преодолевающая условно-литературные схемы, особенно обнаруживается в эпизоде с деньгами. По сентиментальной схеме мы бы ожидали непоколебимого бескорыстия (карамзинская Лиза, впрочем, берет деньги и, умирая, посылает их матери с наивным самооправданием: «Они не краденые»). У Пушкина при той же ситуации — естественная смена противоречивых чувств и побуждений.

«Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти- и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: „Пошел!..“ Смотритель за ним не погнался» (VIII, ч. 1, 103).

Конечно, «слезы негодования» и отказ от погони за вором здесь основное, а минутное раздумье — не взять ли деньги — вторичное, но важно, что Пушкин не побоялся этого противоречия. Такая же реалистическая черта в словах: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, махнул рукой и решился отступиться» (VIII, ч. 1, 104). И здесь в интересах правдоподобия пострадала схема характера, а заодно отпала и возможность сентиментально-реакционной развязки с совместным торжеством семейных устоев и «благодетельного правительства». Вырин возвращается и умирает — притом не непосредственно «от горя», а от его последствий — от пьянства.[23]

Коллизия — счастье Дуни с Минским и несчастье Вырина — показана не только неразрешенной, но и неразрешимой. Минский, да и Дуня, жестоки с Выриным, но эта жестокость объяснена условиями социальной действительности. Герои Пушкина — во власти понятий и норм своего времени и своей среды. Дуня от-

---

[23] Любопытно, что когда через полтора десятка лет Герцен подобным же штрихом закончил свою повесть «Кто виноват?» (1845), критик «Сына отечества» осуждал эту развязку как якобы неправдоподобную психологически: «Они (т. е. покинутые, — *В. Г.*) или лишаются ума, или невыносимое горе задушает их» («Сын отечества», 1847, № 4, отд. VI, стр. 32). Так сильна была власть литературных схем, казавшихся законами самой жизни.

выкла от прежнего своего «состояния», но о том, чтобы как-нибудь могло измениться «состояние» Вырина — не возникает и мысли ни у Минского, ни у Дуни, ни у самого Вырина, мечтающего только об одном: о возвращении Дуни к нему. С полным основанием можно здесь говорить об изображении типических характеров (хотя и эскизно намеченных) в типических обстоятельствах. Если отвлечься от противоречий социальных, которые всем героям повести представляются неколебимыми и с которыми, как с конкретной действительностью, считается и сам автор, — остается противоречие личных эгоистических стремлений каждого из героев. Эгоистичны Минский и Дуня, эгоистичен со своей стороны и Вырин. Поднимаясь и здесь над ограниченностью этих эгоизмов, Пушкин далек от их ригористического осуждения. «Мораль» в обычном смысле слова для Пушкина неприемлема. Сознательный отказ от всякого морализирования — одна из наиболее прогрессивных черт пушкинского творчества, связанная и с положительным содержанием его идеологии, и, прежде всего, с идеей *оправдания страстей*, которая была Пушкиным усвоена вместе с основными идеями просветительной философии. Но это не приводит его ни к бесстрастно-оптимистическому взгляду на жизнь, как на мирную ритмическую смену счастья и несчастья, ни к узаконению эгоизма и признанию «злой природы» человека.

Опрокидывая сентиментальные схемы, Пушкин переоценивает и самое существо основной для всей сентиментальной литературы эмоции *сострадания*. В письме к П. А. Осиповой от 5 ноября 1830 г., т. е. всего через полтора месяца после окончания «Станционного смотрителя», он пишет: «Мы сочувствуем несчастным по некоторому роду эгоизма: мы видим, что в конце концов мы не одни. Сочувствие счастью предполагает вполне благородную и вполне незаинтересованную душу» (XIV, 123).

Подобные же представления о человеке в его высшем развитии, каким он будет, может быть, «чрез двести лет» (слова Гоголя о самом Пушкине), — просвечивают и в повести Пушкина сквозь изображения заурядных и типических человеческих отношений. И при учете всего мировоззрения Пушкина — сложного и широкого — какой скудной и жалкой представляется переверзианская схоластика, обязывающая отождествлять автора с его героями, Пушкина — с Выриным или Минским!

Характерно, в «Бедных людях» Достоевского «Станционный смотритель» восторженно противопоставлен «Шинели» Гоголя, но сделано это в аспекте Макара Девушкина, который понял пушкинскую повесть только как повесть о сострадании. «Бедные люди», а в особенности «Униженные и оскорбленные», не только повторяют ситуацию «Станционного смотрителя», но и действительно развивают с необычайным разнообразием и тонкостью многое из того, что лишь намечено у Пушкина.

Однако, чем больший нажим делала последующая литература (и тот же Достоевский) на мотиве *сострадания*, тем более ограниченным делается (в широких исторических масштабах) идейный смысл соответствующих сюжетов. Культ сострадания в его дальнейшем развитии легко приводил к «примирению с действительностью», а иногда и к активному оправданию этой действительности, т. е. к последствиям прямо реакционным.

Поэтому тезис Ап. Григорьева: в «Гробовщике» — зерно «всех *наших теперешних отношений*»[24] (курсив мой, — *В. Г.*) к низшим слоям жизни — в наше время должен быть решительно переосмыслен. Ап. Григорьев явно понимал эти «теперешние отношения» в духе тощего умеренно-либерального гуманизма: пусть остаются незыблемы все социальные перегородки, но пусть каждому сверчку на своем шестке, каждому Вырину на своей станции будет обеспечено мирное семейное счастье и пусть не посягают на него аристократы. К тому же сводилось и размежевание, лишь внешне горделивое, «униженных и оскорбленных» от «унизивших и оскорбивших» в романе Достоевского. Пушкинская же повесть о несчастных и счастливых людях заключает в себе зерно подлинного гуманизма — той возможности счастья для каждого человека, которое недоступно ни одному из героев повести, с их исторически неизбежною ограниченностью понятий и чувств.

4

Враги Пушкина не находили для него более унизительного эпитета, чем «мастер поэтических безделок». Для Надеждина и «Онегин» был безделкой, а «Полтава» — напрасно притязавшей на глубину автопародией.[25] И только подробностями, а не существом дела, отличается от тупого злорадства Надеждина столь же тупой снисходительный тон Николая I, одобрявшего «Полтаву» *в противовес* «Онегину» (а в душе — предпочитавшего всему «Графа Нулина», воспринятого, конечно, только в его «игривых» чертах).[26] Пушкину — автору глубочайших произведений, написанных на русском языке, не к чему было оправдываться перед подобными обвинениями. Он вовсе и не думал исключать забавное и веселое из области литературы, как и вообще не думал из великого многообразия жизни исключать хоть одну из ее сторон, де-

---

[24] А. А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Соч., т. I, Изд. «Общественная польза», СПб., 1876, стр. 253.

[25] Н. И. Надеждин. 1) «Полтава», поэма Александра Пушкина. «Вестник Европы», 1829, № 9, стр. 30—31 и далее; 2) «Евгений Онегин», роман в стихах. Глава седьмая. Сочинение Александра Пушкина. Там же, 1830, № 7, стр. 183—224.

[26] См. об этом в статье Т. Зенгер (Цявловской) «Николай I — редактор Пушкина» («Литературное наследство», тт. 16—18, М., 1934, стр. 513—536).

лать ее запретной для искусства. И, начиная вслед за «Станционным смотрителем» третью болдинскую повесть «Барышню-крестьянку», Пушкин дает себе волю говорить в ней шутливо и легко о том, что в самом деле достойно шутки и легкого отношения. Предметом его шутки становятся как явления самой действительности, так и те литературные факты, которые требуют в его глазах не серьезного отпора, а шутки и даже пародии.

Но Пушкин применяет при этом совершенно особый метод пародии: не прибегая к собственно литературному шаржированию, он разоблачает литературные шаблоны, сопоставляя их с той подлинной действительностью. которую авторы обходят или искажают.

Тема «Барышни-крестьянки», только навыворот, тема «Крестьянки-барышни», в литературе крепостной России была темой, не раз разрабатывавшейся совершенно всерьез. Тема эта восходит несомненно к фактам западной предреволюционной литературы. Сравним комедию Вольтера «Право сеньора» («Le droit du seigneur», 1762). В свете охранительных или даже компромиссных социальных тенденций тема эта не могла не звучать фальшиво, так как явно искажала живую жизнь в угоду господствующей классовой морали. Вот схема сюжета о крестьянке-барышне, довольно широко распространенного в повествовательной и драматической литературе конца XVIII—начала XIX веков.

Молодой дворянин пленяется прекрасной и добродетельной крестьянкой (а что и она пленяется им, — разумеется само собою). Она поражает его при этом своей благовоспитанностью, иногда и образованностью; это кое-как мотивируется (бывала, а иногда и воспитывалась в господском доме). Герой принимает решение жениться на любимой девушке и, либо он сам, либо автор за него, произносит при этом несколько тирад о всечеловеческом равенстве. После неизбежных перипетий — преодоления препятствий (запрет родных, другая невеста или другой жених) — в тот момент, когда читатель или зрители готовы к тому, что вот-вот социальные устои поколеблются, и брак, несмотря на «неравенство состояния», произойдет — в этот самый момент обнаруживается тайна происхождения героини: она оказывается не крестьянкой, а прирожденной барышней; герои счастливы, устои незыблемы, читатели или зрители успокоены и довольны.

Приведу только самые известные и характерные примеры этого рода. Ближайший последователь Карамзина, Вл. Измайлов, еще в 1795 г. поместил в «Приятном и полезном препровождении времени» идиллическую повесть «Ростовское озеро». Героиня («казалось, что это была богиня любви во образе какой-нибудь пастушки») изумляет и пленяет героя, прежде всего, тем, что читает книгу — и какую! — «Новую Элоизу» в подлиннике! «Добрые люди могут выучить читать и писать», — скромно объясняет

героиня, — «а чувствовать умеет и *всякая крестьянка*»[27] (курсив мой, — *В. Г.*); формула, надо сказать, более сильная и выразительная, чем карамзинское «ибо и крестьянки любить умеют». Неизбежное разоблачение здесь тоже не так грубо элементарно, как в приведенной схеме: героиня оказывается дочерью крестьянки и богатого дворянина и, осиротев, решила «питаться трудами рук своих и пользоваться в тихом жилище невежества всеми выгодами просвещения». Затем — взаимная любовь и брак; счастье прерывается смертью героини в родах; герой — в отчаянии.

Наиболее близкой к приведенной схеме была очень популярная в начале XIX века драма Н. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности». Поставленная впервые в 1802 г., она продержалась в репертуаре целых три десятка лет. В объяснении влюбленного Лиодора с Лизой, дочерью старосты, есть момент большой, но вряд ли сознательной, социальной остроты. На слова Лиодора: «Лиза! Клянись вечно быть моею!» — Лиза, в замешательстве, отвечает: «Я и так, сударь, *вам принадлежу* (курсив мой, — *В. Г.*), вы мой господин». На это следует «вольнолюбивая» отповедь: «Прочь все права господств, утвержденные на наследствах и купчих. Мне надобно одно право, право любви!..».[28] Фабула, готовая и без того развязаться без «потрясения основ» (Лиза соглашается выйти замуж за солдата Кремнева), все же поворачивается к благополучному концу: Лиза оказывается дочерью дворянина Прямосердова и для брака с Лиодором нет больше препятствий, тем более что и обиженный при этом обороте дел солдат добровольно возвращает Лизе данное слово.

При всей очевидной искусственности подобных развязок было бы ошибкой считать сюжеты о крестьянке-барышне явлением всецело реакционным. То, что проблема равенства и неравенства входила в литературу, и входила в форме прямой агитации против неравенства, что такое потрясение исконных законов общежития, как брак дворянина с крестьянкой, все же изображался и возможным, и привлекательным, и даже достойным сочувствия; наконец, самая идеализация героини крестьянки — все это было в какой-то степени прогрессивными элементами в литературной эволюции; но необходимость благополучных и натянутых развязок неизбежно понижала художественную ценность и значение этих произведений.

Реакционные силы в литературе пытались, во всяком случае, дать отпор опасной тематике. Широко известен «Новый Стерн» Шаховского (1805),[29] где влюбленность героя в крестьянку паро-

---

[27] В. В. Измайлов. Ростовское озеро. «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VI, стр. 309—310.

[28] Н. И. Ильин. Лиза, или Торжество благодарности. Драма в трех действиях. Изд. 3-е, М., 1817, стр. 106.

[29] А. А. Шаховский. Новый Стерн. Комедия в одном действии. СПб., 1807. Изд. 2-е, СПб., 1822.

дирована (эта пародия вызвала интересную, разноголосую полемику).

И в этой же связи чрезвычайно любопытна повесть В. Панаева «Отеческое наказание» (1819),[30] повесть, в которой переплетаются мотивы двух пушкинских повестей: «Барышни-крестьянки» и «Метели». Вот вкратце ее достаточно нелепое, но очень характерное содержание. Каллист, сын богатого помещика, зайдя случайно в церковь на крестьянскую свадьбу, так поразился красотой невесты, что стал на место жениха, и их перевенчали. Боясь отцовского гнева, он спешит уехать в полк и возвращается только через пять лет. Теперь он влюбляется в племянницу соседней помещицы. Когда дело доходит до предложения, обнаруживается, что прекрасная соседка и есть его законная жена (она же дочь кузнеца), воспитанная отцом героя за время его отсутствия. Это и было «*отеческое наказание*» за ветреность, о которой герой в *назидание* рассказывает детям. «Наказание» заключается, конечно, в том, что кузнецова дочь все-таки навязана, — хоть и хитростью, — в жены ветреному дворянину.

Были, правда, попытки и иначе подойти к теме крестьянки-барышни, включив ее в поток не идиллического, а трагического изображения крепостнических коллизий — поток, ведущий начало от Радищева. Радищевскому крепостному интеллигенту из «Городни» соответствует крестьянка, воспитанная как барышня, в очерке Жуковского «Печальное происшествие» (1808).[31] Здесь любовь барской воспитанницы Лизы к дворянину кончается трагически: по проискам интригана-соблазнителя она отдана в его полную власть. Но Жуковский, затронув такую живую и острую тему, в авторских выводах своих поворачивает в сторону, противоположную от Радищева: раз нельзя дать свободы, не нужно давать и понятия о ней.

Что же делает Пушкин с этой темой — острой в основе, но безнадежно притупившейся в литературном обиходе? Он идет и здесь по пути наибольшего сопротивления, подставляя под стертые шаблоны живую действительность и тем разоблачая эти шаблоны.

Вы хотите, чтобы крестьянка оказалась барышней? — как бы говорит он — извольте. Вот прекрасная Акулина, ничем не уступающая вашим Лизам (Лизой ее, кстати, и зовут). Вот «случайная встреча» молодого дворянина с ней, вот любовь, вот совместное чтение если не «Новой Элоизы», то «Натальи, боярской дочери». Подробности сближения опускаются с характерной мотивировкой: «Эти подробности вообще должны казаться приторными, и так я пропущу их, сказав *вкратце* (курсив мой, — *В. Г.*), что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюб-

---

[30] В. И. Панаев. «Отеческое наказание». (Истинное происшествие). «Благонамеренный», 1819, ч. VI, № 8, стр. 82—95.

[31] В. А. Жуковский. Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года. «Вестник Европы», 1809, ч. XLV, № 9, стр. 3—14.

лен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его» (VIII, ч. 1, 117). Читатель, переносясь в психологию Алексея Берестова, ждет уж от него «романической мысли жениться на крестьянке и жить своими трудами» («читатель ждет уж рифмы *розы*»!) — и эта мысль появляется. Но здесь Пушкин говорит: довольно. Алексей Берестов должен узнать то, что знают давно читатели. В действительной жизни женятся, за малыми исключениями, на ровнях, а литературные крестьянки-барышни — только манекены барышень, одетые в крестьянский маскарадный костюм. Но если маскарад — пусть будет откровенный маскарад: пусть барышня шьет себе крестьянское платье, примеряет его перед зеркалом, заказывает лапти и репетирует свою роль — «низко» кланяется, говорит «на крестьянском наречии», смеется, «закрываясь рукавом» (VIII, ч. 1, 113). Разучивая свою роль, Лиза то щеголяет «крестьянским наречием» вовсю («И одет-то не так, и баишь иначе, и собаку-то кличешь не по-нашему» (VIII, ч. 1, 114), то вдруг выходит из роли («Если вы хотите, чтобы мы были вперед приятелями... то не извольте забываться (VIII, ч. 1, 114), но сколько таких перебоев, а то и бесперебойно-выглаженного языка было в прототипах повести?

Маскарад оказывается наиболее убедительным, реалистическим оправданием для темы барышни-крестьянки по крайней мере в ее легкой форме, не трогающей глубоких социальных основ. И подлинным *литературным* образцом Пушкина оказываются не сентиментальные повести и драмы с тем или другим нравоучительным содержанием (похвала трудолюбию, скромности, благодарности и прочим добродетелям; порицание легкомыслия), а веселые комедии и водевили с переодеванием, где чувствительное содержание ослаблено и сжато, а дидактическое — вовсе исключено.[32]

Здесь в первую очередь должна быть названа комедия Мариво «Игра любви и случая» («Le jeu de l'amour et du hasard», 1730).[33] Сходство этой комедии с «Барышней-крестьянкой» было замечено из современников Пушкина Катениным, который, однако, явно преувеличивал, говоря, что комедия Мариво Пушкиным «так же переделана в рассказ, как Шекспирова драма в „Анджело"».[34]

---

[32] Из параллелей к сюжету «Барышни-крестьянки» в пушкинской литературе чисто случайным образом было обращено внимание на одну, именно на повесть Монтолье «Урок любви» [М. Н. Сперанский. «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье (Библиографическая справка). В кн.: Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XIX. Харьков, 1910, стр. 125—133]. Но повесть Монтолье — один из многих «нравоучительных и чинных» вариантов этого сюжета — к пушкинской повести никакого отношения не имеет.

[33] В переводе Е. Гунста опубликована в кн.: Французский театр эпохи Просвещения, т. 1. М., 1957, стр. 247—292.

[34] П. А. Катенин. Воспоминания о Пушкине. «Литературное наследство», т. 16—18, М., 1934, стр. 642.

Героиня Мариво, барышня Сильвия, переодевается в служанку, чтобы лучше узнать заочно сосватанного жениха. Сюжет осложняется здесь целой кадрилью переодеваний (в тайну которой посвящены отец и брат Сильвии); жених Дорант и слуга его, Арлекин, также меняются ролями; служанка Лиза разыгрывает роль Сильвии; обе пары — господ и слуг — влюбляются друг в друга и после ряда взаимных недоразумений и огорчений счастливо соединяются. Этой «нормальной» развязке комедии предшествуют, однако, моменты, когда социальным устоям грозит та же опасность со стороны свободного чувства, как и во всех подобных сюжетах.

Дорант, еще считая Сильвию служанкой, готов жениться на ней: «Отец простит меня, как только увидит вас; моего состояния хватит на двоих, а достоинства значат не меньше, чем происхождение» и т. п.

Комедия Мариво не лишена чувствительного содержания, а с ним и того легкого налета гуманизма и социального свободомыслия, который свойствен большинству сюжетов этого рода. Но маскарадная завязка, секрет которой зрителю открыт, делает пьесу комической. Пушкин, так же как и Мариво, открывает свои карты читателю. Маскарадная интрига поэтому мирно уживается с непритязательной бытовой повестью о женитьбе соседа на соседке.[35] «Маскарад» снимается с повести как дополнительный слой, имеющий функцию литературной пародии. Но пародия Пушкина принципиально отличается от пародийной пьесы Шаховского. Она смеется над литературной фальшью и приторностью измайловых и ильиных, но не над самим существом идеи социального равенства. Над Алексеем Берестовым Пушкин смеется не тогда, когда тот увлекается «Акулиной», а тогда, когда он надевает на себя маску байронического разочарования, вывезенную из столицы: — «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» (VIII, ч. 1, 116). Лиза тоже гримируется — уже буквально — под городскую жеманницу, но лишь там, где она сознательно играет роль; напротив, ее переодевание в Акулину и легкая «игра» не меняют ее общего облика, а, наоборот, как бы обнаруживают ее природную безыскусственную прелесть. И здесь литературно-пародийный слой оборачивается к нам своей серьезной и как бы интимной для Пушкина стороной: Пушкин играет милой ему иллюзией — иллюзией беспечного счастья двух детей природы, не знающих никаких социальных преград. Скрытыми и тонкими нитями «Барышня-крестьянка» связана с мотивами южных поэм, с той пушкинской Музой, кото-

[35] Попутно Пушкин посмеялся над традиционным мотивом семейной вражды, вероятно, ближайшим образом, имея в виду романы Вальтера Скотта.

рая одичала «в глуши Молдавии печальной» и «вдруг... явилась барышней уездной», сохранив и в этом облике свою первоначальную «степную» прелесть.

5

Противодействие Пушкина современной ему прозе было бы неполным и односторонним, если бы он преодолел только чувствительную, уже осужденную, хотя и живучую традицию. Чувствительная «жеманность» и чувствительная мораль в их конкретных формах были выражением буржуазной ограниченности; тем легче эти формы усваивались на русской почве самыми широкими кругами: от «светской черни» до полуграмотного мещанства. Одной из форм идеологического протеста против этой ограниченности был индивидуалистический бунт, приводивший к переоценке старых ценностей, но во имя новой индивидуалистической ограниченности.

— Друзья мои, что ж толку в этом? —

(VI, 56)

иронически замечал Пушкин в третьей главе «Евгения Онегина», сопоставляя два враждебных направления — чувствительный морализм и романтический аморализм. То и другое искажает подлинную картину жизненной простоты и сложности. Идеализация эгоизма — та же, лишь вывернутая наизнанку, односторонность сентиментализма, а Пушкин стремится к свободному и многостороннему отражению жизни. Вот почему, готовясь «унизиться до смиренной прозы», он обещает изобразить

Не муки тайные злодейства,

а жизнь, в ее нормальных и типических проявлениях:

Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины.

(VI, 57)

Но «муки тайные злодейства», сильные страсти, эгоистические характеры тоже реально существуют и нельзя их выбросить из искусства, как нельзя выбросить из искусства ни «чувствительных» ситуаций, ни даже фантастики кладбищенских ужасов, раз человеческое воображение способно ее создавать, хотя бы в пьяном сне. И здесь, как и всегда, Пушкин выбирает путь наибольшего сопротивления. И «задумчивый Вампир», и «Мельмот, бродяга мрачный», и герои повестей Марлинского являются отражением каких-то подлинных реальностей — пусть преувеличенных, пусть «облеченных в унылый романтизм» (VI, 56).

Повести Бестужева-Марлинского были в русской литературе 20-х годов заметным и передовым явлением. Их *относительную*

прогрессивность наиболее верно оценил Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835): «Повести г. Марлинского, не прибавивши ничего к сумме русской поэзии, доставили много пользы русской литературе, были для нее большим шагом вперед. Тогда в нашей литературе было еще полное владычество XVIII века, русского XVIII века; тогда еще все повести и романы оканчивались счастливо, тогда нашу публику могли занять похождения какого-нибудь выходца из собачьей конуры» (т. е. булгаринского Выжигина, — *В. Г.*)... «В повестях г. Марлинского была новейшая манера и характер; везде был виден ум, образованность, встречались отдельные прекрасные мысли...».[36] К этому можно было бы прибавить, что повести Марлинского были проникнуты вольнолюбивым, «декабристским» пафосом негодования против деспотизма, борьбы за достоинство человека. Марлинский идеализирует страстность, храбрость, самоотверженность, но не «безнадежный эгоизм». Но в повестях Марлинского «не было истины действительности, следовательно, не было и истины русской жизни».[37] Марлинский остается в плену характерологических схем и сюжетных «пружин»; характеров в его повестях почти нет; вместо них — маски: один — рыцарь без страха и упрека и образец всех совершенств, другой — негодяй и злодей (так не только в легендарно-исторических, но и в бытовых повестях, хотя бы в том самом «Вечере на бивуаке»,[38] из которого взят эпиграф к «Выстрелу» и заимствована исходная ситуация, — выстрел, оставшийся по праву дуэли). Психология минимальна и элементарна («знойные страсти»... «бешенство и месть»... «я неистовствовал...»), а самые «страсти» героев сводятся в основном к страсти любовной.

Этому схематизму характеров, ситуаций, сюжетов Пушкин, как и всегда, противопоставляет живое *многообразие* действительности. Столкнувшись с Марлинским и на таком частном мотиве, как прерванная дуэль, и на таком более общем, как страстный характер, Пушкин создает повесть не только преодолевающую, но и отменяющую Марлинского — подобно тому как «Станционный смотритель» преодолел (и отменил) допушкинскую чувствительную «слезную» повесть, «Барышня-крестьянка» — чувствительно-идиллическую, а «Гробовщик» — нравоописательный очерк.

Сильвио страстен, но страстность эта особого рода, сводящаяся, в сущности, к мании властолюбия и мстительности. Любовные мотивы устранены почти демонстративно — достаточно вспомнить рассказ Сильвио о вызове на дуэль.

---

[36] В. Г. Белинский. О русской повести и повестях г. Гоголя. Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 274.

[37] Там же.

[38] См. в кн.: А. А. Бестужев-Марлинский, Соч. в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 46—54.

«Наконец, однажды на бале у польского помещика, видя его предметом внимания всех дам и особенно самой хозяйки, *бывшей со мною в связи* (курсив мой, — *В. Г.*), я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость» (VIII, ч. 1, 69).

Этот лаконизм и нарочито грубая простота имеют очевидную цель переключить содержание с любовных переживаний на другие, всем хорошо известные в действительной жизни, но в литературе заглушенные или прямо для нее запретные. Впоследствии Гоголь, уже имея за собой опыт и пушкинского и собственного творчества, говорил об этом прямо словами «второго любителя искусств», возражая против вечной любовной интриги: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, *отмстить за пренебреженье, за насмешку...*»[39] (курсив мой, — *В. Г.*). В «Выстреле» Пушкин уже шел по этому пути.

«Муки тайные», показанные в Сильвио, отнюдь не связаны со схемой характера «злодея». «Муки» Сильвио объясняются определенной, вполне правдоподобной страстью самолюбия — «привычкой первенствовать» (VIII, ч. 1, 69). По условиям и нравам своего времени и среды он не убийца, а партнер в законной дуэли, и выстрел его, с точки зрения общественного мнения, законен. Изображая «безнадежный эгоизм», Пушкин, однако, не счел возможным следовать романтической схеме, которая, в его глазах не имела никаких преимуществ перед сентиментальной, — схеме, согласно которой герой должен быть прямолинейно беспощаден. При своем обычном и весьма принципиальном лаконизме Пушкин не пояснил противоречивости в характере Сильвио, не дал ни прямой, ни косвенной оценки ни его «привычке первенствовать», ни его зависти к «человеку богатой и знатной фамилии... счастливцу столь блистательному» (VIII, ч. 1, 69). И только краткое замечание рассказчика — «Я слушал его неподвижно; *странные, противуположные* (курсив мой, — *В. Г.*) чувства волновали меня» (VIII, ч. 1, 70) — намекает на то, что Пушкин предполагает возможным противоречивое отношение к основной страсти своего героя; предполагает возможность признать в этой борьбе личности против баловней счастья какие-то элементы правды. Было бы неосторожным утверждать бóльшее. Но дальнейшее развитие повести подтверждает противоречивость самого характера Сильвио: при ведущей черте — обостренном личном чувстве — он внутренне сопротивляется формальному праву убить безоружного; самая мстительность его не нуждается в уничтожении противника, и он удовлетворяется более тонкой, нравственной местью. Вот почему на ложном пути все те, кто видят в «Выстреле» «обычное противо-

---

[39] Н. В. Гоголь. Театральный разъезд. Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, Л., 1949, стр. 142.

поставление двух взаимно-противоположных натур».[40] «Противоположности характеров», «пошлой пружины французских трагедий» (XII, 232), нет здесь потому, что Сильвио — в сущности единственный характер повести, а «повеса»-граф, так же как офицер-рассказчик, — лишь эскизы.

Проблема *характера* вообще не стояла еще перед Пушкиным в той остроте, в какой стояла в последующей литературе и, прежде всего, у Гоголя. Но, создав образ Сильвио и намечая рядом с ним *отличный от него* образ графа, Пушкин не пустил в ход осужденных им «пошлых пружин». Смысл характера Сильвио не в его противоположности характеру графа, а в его внутренней противоречивости, в намеченной в нем диалектике личной страсти.

В понимании «Выстрела» не прав был ни Ап. Григорьев, приписавший Пушкину, будто бы «запуганному страшным призраком Сильвио», вывод: «Нет уж лучше пойду я к людям попроще»,[41] ни Черняев с его преувеличенным стремлением реабилитировать Сильвио и дорисовкой — опять-таки за Пушкина — «характера» графа отрицательными чертами («тупость сердца, соединенная с наивным эгоизмом и легкомыслием»).[42] И если позволить себе досказывать за Пушкина мысли, им не высказанные, хотя, быть может, и скрытые в основе его образа, они должны привести нас не к растительному идеалу «непосредственной жизни», а к идее свободы человеческого духа. Современные Пушкину исторические условия были враждебны *всем* проявлениям этой идеи: одним из ее извращений были характеры, подобные Сильвио. Что соображения эти не беспочвенны, показывает финал повести.

«Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VIII, ч. 1, 74).

«Возмущение Александра Ипсиланти» было событием, которое в свое время Пушкин глубоко пережил, хотя в разное время относился к нему неодинаково,[43] но об участниках сражения под Скулянами он и значительно позже (в «Кирджали», напечатанном в 1834 г.) говорил с недвусмысленным сочувствием («Сражение под Скулянами, кажется, никем не описано во всей его *трогательной* истине»; VIII, ч. 1, 255; курсив мой, — *В. Г.*). Слова «предводительствовал отрядом» говорят о неслучайности факта и для героя. Очевидно, концовка «Выстрела» должна быть осмыслена не как разоблачение в Сильвио лишнего человека, а как указание

[40] См., например, комментарий А. Искоза (А. С. Долинина) к «Повестям Белкина» в кн.: А. С. Пушкин, Соч., т. IV, Изд. Брокгауз—Ефрон, СПб., 1910, стр. 188.

[41] А. А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Соч., т. I, Изд. «Общественная польза», СПб., 1876, стр. 253.

[42] Н. И. Черняев. «Выстрел». В кн.: Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 139.

[43] См. статью: Н. Г. Свирин. Пушкин и греческое восстание. «Знамя», 1935, № 11, стр. 209—240.

на те возможности, которые в нем были скрыты и, может быть, искажены. Сила воли, энергия и страстная потребность в личной свободе могли разрастись в «безнадежный эгоизм»; «привычка первенствовать» могла разрешаться пустым бреттерством, но те же исходные качества могли перерасти и в страсть борца за общественную свободу. Вспомним еще, что, иронически отзываясь в третьей главе «Онегина» о теории эгоизма, как о вывернутом наизнанку сентиментальном морализме, и упомянув при этом ряд литературных явлений, Пушкин сделал наиболее ответственным за новый поворот «умов» Байрона:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

(VI, 56)

Но именно Байрон был примером перерастания индивидуального свободолюбия в общественное, и Сильвио, погибший в борьбе за свободу Греции, отчасти повторяет личную судьбу самого Байрона.

6

Последняя болдинская повесть — «Метель» — не раз давала повод к самым натянутым, самым фантастическим истолкованиям: старое пушкиноведение как бы соглашалось «признать» повесть с тем лишь условием, чтобы она оказалась достаточно солидной аллегорией, по возможности и с моралью. В наиболее наивной форме это выразил Н. Черняев, в истолкованиях которого «Метель» оказалась благочестивым нравоучительным рассказом, внушающим не только «веру в провидение», но и уважение к святости законного брака.[44]

М. Гершензон, обладая, видимо, чувством юмора в несколько большей степени, об идее законного брака умолчал, но первую часть черняевского толкования он, по существу, повторил; разница в том, что лубочная мораль Черняева была Гершензоном чуть-чуть — и то больше литературно, чем по существу — утончена. («Но Власть имущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной... Его слуга — жизнь, метель... Может быть, писав

[44] См.: Н. Черняев. «Метель». В кн.: Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 233—292. Концы с концами, впрочем, не сошлись: с одной стороны, сам же автор вынужден был оговориться, что «с канонической и богословской точки зрения» можно было бы оспаривать действительность такого «брака», с другой — сверхканонические хранители устоев, Бурмин и Мария Гавриловна, оказались, при дальнейшем психологическом анализе, первый — вариацией Хлестакова, вторая — «плохенькой пародией» на Татьяну (в отношении как раз «нравственного достоинства») (там же, стр. 240, 245, 271).

этот рассказ, Пушкин думал: жизнь-метель редко бывает так добра, но бывает»).[45]

Так доосмысливался и переосмысливался Пушкин, прочитанный в контексте «Снежной маски» Блока и «Кубка метелей» Белого. Еще один шаг — или, скорее, прыжок на том же месте — и окажется, что трактовка М. Гершензоном «Метели» как отражения душевного состояния Пушкина в Болдине ... должна быть расширена до отражения *смятения всей социальной группы* (курсив мой, — *В. Г.*), к которой принадлежал Пушкин.[46]

Все эти домыслы характерны, часто курьезны, но вряд ли стоит заниматься их опровержением, настолько явно противостоят они всему мировоззрению и художественному стилю Пушкина в целом, а в белкинском цикле тем более. Между тем бесспорна ближайшая связь «Метели» с другими болдинскими повестями, и с «Барышней-крестьянкой» в первую очередь.

Как в «Барышне-крестьянке», и здесь Пушкин дает волю своим вполне реальным героям разыгрывать в жизни некий литературный сюжет. Разница только в том, что в «Барышне-крестьянке» самый сюжет был веселым и идиллическим и тем предрасполагал к «игре», затем из двух участников игры один (Лиза) играет сознательно, а другой (Алексей) втянут в игру невольно. И, наконец, с обеих сторон игра не исключает искреннего чувства, наоборот, живая жизнь и живые чувства торжествуют над литературными схемами и сводят их на нет.

В «Метели» Пушкин попробовал «примерить» к той же реальной действительности — к обыденному усадебно-дворянскому быту — литературный шаблон другого рода, тоже чувствительный, но не идиллически-веселый, а трогательный и, в своих возможностях, даже трагический: любовь с препятствиями, замысел похищения девушки из родительского дома — сюжет «Натальи, боярской дочери» Карамзина, «Романа и Ольги» Марлинского, в их начальных эпизодах. Общий тон этих чувствительных сюжетов требует от героев и специфической чувствительной психологии. Но сентиментальная литература, «чопорная и жеманная», и там, где она претендует на серьезность, на соответствие жизни, остается по отношению к жизни инородным слоем.

Реальная основа намеренно проста и незатейлива. Гостеприимные ненарадовские помещики, их дочь — богатая невеста; сосед их — бедный армейский прапорщик. Между ними «взаимная склонность» (действительная или, может быть, расчет с его стороны, или, наконец, то и другое вместе — все это не раскрыто); сначала — запрет со стороны родителей, потом — после недолгого обсуждения — согласие на брак; если бы повесть этим ограничи-

---

[45] М. О. Гершензон. «Метель». В кн.: Мудрость Пушкина. «Книгоиздательство писателей в Москве», М., 1919, стр. 135—137.

[46] «Русский язык в советской школе», 1927, № 6.

лась, то, как в «Барышне-крестьянке», «обязанность описывать развязку» была бы излишней.

Но дело осложняется влиянием и наслоениями чувствительной литературы, во власти которой всецело оказываются новые пушкинские герои. Несоответствие литературности и реальной действительности подчеркнуто в повести иронически и демонстративно.

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и *следственно* была влюблена... Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию ... они (*что весьма естественно*) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга *дышать не можем, а воля жестоких родителей* препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам как-нибудь обойтись без нее?» (VIII, ч. 1, 77). Владимир в своих письмах предвидит и счастливую развязку — по тем же романическим шаблонам: родители, «конечно, будут тронуты ... и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия» (VIII, ч. 1, 77—78; курсив мой, — *В. Г.*). Насмешка над литературными шаблонами заключается здесь в том, что родителей — как выяснилось — можно было склонить к согласию на брак и без побега. Но побег осуществляется, притом со всеми предусмотренными в соответственной традиции деталями как бытовыми, так и психологическими (чувствительные письма перед отъездом, запечатанные печаткой с двумя пылающими сердцами, «ужасные мечтания», прерывавшие сон, и «печальные предзнаменования») (VIII, ч. 1, 78—79). Здесь движение повести обрывается: все возвращается в исходное положение; надуманного, «литературного» сюжета как не бывало.

«Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего» (VIII, ч. 1, 81).

Это замечательное «а ничего» — означает торжество реалистической правды над искусственными сюжетными схемами. Рядовой разоблачитель сентиментализма, может быть, этим удовлетворился бы и в заключение заставил бы Марью Гавриловну «исправиться» и излечиться от своих книжных фантазий. Но Пушкин оставался реалистом и тогда, когда заставлял своих героев двигаться по искусственным, литературным колеям. Для него «литературность» вообще и книжная сентиментальность в частности были явлениями не только литературы, но и самой жизни. Побег придуман по книжным образцам, чувствительная психология Марьи Гавриловны привнесена из романов, но уездные барышни, живущие и чувствующие по книгам, — существуют в действительности. И вот Пушкин показывает свою героиню еще раз через три года, когда в жизни ее разыгрывается новый роман и, как и в первый раз, именно «разыгрывается»: роли героев имеют определенный литературный источник, на этот раз даже названный.

«Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, *настоящей героинею романа...*» (VIII, ч. 1, 85; курсив мой, — *В. Г.*). Бурмин объясняется в любви

по «Новой Элоизе» Руссо; Марья Гавриловна это замечает («Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux»; VIII, ч. 1, 85), но и это в порядке вещей: чувства и психология берутся в готовом виде из книг, в то время как «соседи говорили о свадьбе, как о деле уже конченном, а добрая Прасковья Петровна радовалась, что дочь ее наконец нашла себе достойного жениха» (VIII, ч. 1, 84).

С тем, что было серьезного в сентиментальной литературе, Пушкин серьезно боролся в «Станционном смотрителе», противопоставляя свой гуманизм, свой подход к трагическим темам, свой повествовательный стиль — сентиментальным. Над неправдоподобными, чувствительными сюжетами Пушкин весело посмеялся в «Барышне-крестьянке», подставив на их место совершенно правдоподобные, реальные эквиваленты. Оставалось рассчитаться с тем налетом сентиментальной психологии — а зачастую только фразеологии, — который лежал на поверхности дворянского быта, точнее, быта известной части дворянской молодежи первой четверти XIX века. Здесь достаточно было легкой иронии, и в «Метели» эта ирония ощутима от начала до конца.

Но это только одна сторона литературно-полемического содержания «Метели». Другая заключается в прямом пародировании авантюрных сюжетов, авантюрного «стечения случайностей», немотивированного и неправдоподобного. Два эпизода из жизни уездной барышни Марьи Гавриловны, разделенные тремя годами и, казалось бы, ничем не связанные, — неудачный побег с Владимиром и встреча с незнакомым раньше Бурминым — сходятся точка в точку. Для этого совпадения понадобился, правда, целый ряд совершенно очевидных натяжек, которые всерьез пытался «разоблачить» рецензент «Северной пчелы» в 1834 г. своими «вопросами» автору: «Кто согласится жениться мимоездом, не зная, на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких *как* можно поставить тысячи при чтении „Метели"».[47]

Действительно, если безучастие невесты — до самого поцелуя — мотивировано ее недавним обмороком, то поведение служанки, свидетелей, священника, которые сами заговаривают с Бурминым, вряд ли может быть удовлетворительно объяснено тем, что церковь была «слабо» освещена «двумя или тремя свечами»: удается же Бурмину разглядеть даже в темном углу, что «девушка недурна». Для запутыванья узла понадобилось еще, чтобы Владимир поручил самое «похищение» кучеру, а сам, выгадывая время, поехал один[48] (VIII, ч. 1, 79, 86).

---

[47] Р. М. (Ф. В. Булгарин), Повести, изданные Александром Пушкиным. «Северная пчела», 1834, № 192, 27 августа, стр. 765—766.

[48] Это давало повод Н. Черняеву («Метель», стр. 260) — тоже совершенно всерьез — констатировать черты «беспечности и вялости» в характере Владимира.

Пародийность всей этой путаницы и нескладицы вряд ли нуждается в доказательстве: иронию Пушкина трудно не почувствовать. Она с совершенной уже ясностью обнаруживается в том единственном случае, когда Пушкин сам предвидит одно (но только одно!) из возможных *как*, а именно — как никто не проболтался? — и тут же дает «исчерпывающий» ответ: «Священник, отставной корнет, усатый землемер и маленький улан были скромны, и не даром. Терешка кучер никогда ничего лишнего не высказывал, даже и во хмелю. *Таким образом тайна была сохранена более чем полудюжиною заговорщиков*» (VIII, ч. 1, 81—82).

Что Бурмин оказался «тем самым» — конечно, такая же нарочитая натяжка, как и все прочие, но в литературе авантюрных сюжетов вполне узаконенная. Мы уже приводили выше рассказ В. Панаева «Отеческое наказание», где такой же случайно перевенчанный ветреник через несколько лет влюбляется в собственную жену. Это совпадение в детали — редкое и, вероятно, случайное. Но сколько таких же «круглых» развязок; сколько всевозможных появлений «тех самых» было у таких больших мастеров сюжета, как Фильдинг и Вальтер Скотт, не говоря уже об эпигонах и подражателях!

«Метель» начата как повесть мрачная с трагическими возможностями, но едва ощутимая, тонкая авторская ирония сопровождает рассказ даже в таких эпизодах, как болезнь Марьи Гавриловны, две недели находившейся «у края гроба», даже в эпизоде известия о смерти Владимира («она упала в обморок, и боялись, чтоб горячка ее не возвратилась. Однако, слава богу, обморок не имел последствия»; VIII, ч. 1, 82). Последовательный иронический тон пронизывает вторую часть повести и придает неожиданной развязке комедийно-водевильный налет. «Жених своей жены» — мотив, не чуждый водевильной традиции.[49] Как и в «Барышне-крестьянке», Пушкин указывает «чувствительным» мотивам и их литературно-традиционным, но жизненно невероятным комбинациям единственно законное жанровое место — веселую комедию и водевиль.

Эпиграфом к «Повестям Белкина» Пушкин предполагал взять пословицу святогорского игумена: «*А вот то будет*, что и нас *не будет*» (VIII, ч. 2, 580; курсив мой, — *В. Г.*; ранее конец этой фразы читали: «ничего не будет»). Этот загадочный, на первый взгляд, эпиграф, думается, связан с разоблачением литературных шаблонов как с одним из основных заданий повестей (ср.: «*А ничего*» — в «Метели»). Ничего не будет — из всего, чего, как «рифмы *розы*», ждет читатель. Не будет ни страшной смерти гробовщика, задушенного мертвецами; ни самоубийства

---

[49] Ср., например, водевиль Д. Т. Ленского «Муж и жена» (1832, пер. с франц.): двое супругов, расставшихся из-за ложного подозрения, случайно встречаются в гостинице и снова сходятся.

несчастной жертвы своего заблуждения; ни трагедии молодого барина, влюбившегося в крестьянку; ни жестокой мести по праву дуэли, отложенной до времени, когда противник будет счастлив; ни тайного брака двух влюбленных; ни отчаяния героини, разлученной с возлюбленным. «Будет» — только живая жизнь. За осмеянием и отрицанием литературных схем, обедняющих жизнь, в «Повестях Белкина», как и во всем пушкинском творчестве, нельзя не почувствовать острой мысли, требующей от искусства не схемы жизни, а отражений подлинной жизни, многообразной, противоречивой и уж, конечно, не покрывающейся плоской прописной моралью.

7

Говоря о «Повестях Белкина» в порядке их создания, мы только на последнем месте можем упомянуть то предисловие «от издателя», которое было предпослано повестям и в котором в аспекте добродушного, но ограниченного ненарадовского помещика доведен до читателя еще один образ — Ивана Петровича Белкина, человека слабого, мягкосердечного и бесхозяйственного, но «кроткого и честного» (VIII, ч. 1, 61), усердного доморощенного сочинителя, автора не только повестей, но и многих других рукописей, частью употребленных ключницею на домашние потребы. Простое сравнение с «Историей села Горюхина», начатой тогда же в Болдине и прерванной, показывает, что Пушкин перенес из «Истории» в «предисловие» не только самую фамилию Белкина, но и ряд подробностей, даже фраз. Кто такой Белкин, помещик села Горюхина, хорошо нам известно, — это юмористический образ ограниченного, скудоумного обывателя, неспособного выжать из себя ни одной мысли и благоговеющего перед сочинителем *Б.* (т. е., конечно, Булгариным) только потому, что он сочинитель. Весь замечательный сатирический замысел «Истории села Горюхина» связан с тем, что объективная горькая действительность должна быть показана сквозь восприятие невозмутимого дурака. В этом Белкине искать что-нибудь «пушкинское» было бы просто смешно. С Белкиным «предисловия» дело обстоит *несколько* сложнее. Перенося фигуру Белкина из никому неизвестной рукописи в предисловие к «Повестям», Пушкин не был связан той, прежней характеристикой Белкина. *Новый* Белкин с ним не совпадает. Это, по замыслу Пушкина, человек другой и высшей культуры, чем ненарадовский обыватель («ни привычками, ни образами мыслей, ни нравом мы большею частию друг с другом не сходствовали»; VIII, ч. 1, 61), способный прослыть автором уже не мнимо глубокомысленной летописи собственного села, а и пяти пушкинских повестей. Но воссоздавать «характер» этого Белкина по двум-трем случайно брошенным чертам — невозможно: весь смысл предисловия сводится к ироническому сопоставлению двух контраст-

ных фигур: подлинного представителя своего класса, трезвого блюстителя помещичьих интересов, знатока хозяйства — ненарадовского помещика — с одной стороны, и чудака-«сочинителя», храпящего за разбором собственных дел, — с другой.

На этом можно было бы и прекратить разговоры о Белкине, если бы почти через тридцать лет после появления «Повестей» не была сделана попытка именно в образе Белкина найти ключ к пушкинскому циклу, смущавшему многих (начиная с Белинского) своей кажущейся незначительностью и несоответствием всему тому, что с именем Пушкина привыкли связывать. Такое именно толкование образа Белкина выдвинул Ап. Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) и затем в ряде позднейших статей.[50]

Ап. Григорьев увидел в Белкине не только фиктивного издателя, не только образ, легкими штрихами намеченный в предисловии, но центральный образ всего цикла, сквозь призму которого будто бы ведется рассказ. Белкин, по Ап. Григорьеву, — «простой здравый толк и простое здравое чувство, кроткое и смиренное».[51] Что Пушкин несводим к Белкину, признавал и Григорьев, но он считал, будто Пушкин сознательно «умалил себя» до образа Белкина. Запуганный страшным призраком Сильвио, Пушкин, в толковании Григорьева, как бы говорил: «Нет уж, лучше пойду я к людям попроще».[52] Словом, в воображаемом Белкине Ап. Григорьев видел опору своим известным идеям о «кротком» русском типе, призванном восторжествовать над хищным. Смысл этих идей в условиях классовой борьбы 60-х годов очевиден: они были отрицанием всего революционно-демократического движения, как якобы чуждого «истинному» русскому «типу». Идеи эти направлены были против Чернышевского, Добролюбова, Некрасова и усиленно поддерживались всей славянофильской и околославянофильской литературой (тютчевское «Край родной долготерпенья!», но в особенности, конечно, соответственные мотивы творчества Достоевского).

Ап. Григорьев вынужден сам был делать оговорки, признавать, что Пушкин не останавливается на «Белкине», не исчерпывается им; он признавал даже, явно запутавшись между Пушкиным и Белкиным, что «белкинское» начало, предоставленное самому себе, перейдет «в застой, мертвящую лень, в хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова».[53] Но так или

---

[50] А. А. Григорьев, Соч., т. I, Изд. «Общественная польза», СПб., 1876, стр. 252—254; см. также в его статьях «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина». М., 1915, стр. 22—23 (Собр. соч. Аполлона Григорьева, вып. 3); Ранние произведения гр. Л. Н. Толстого, М., 1916, стр. 41—50 (там же, вып. 12).

[51] А. А. Григорьев. Ранние произведения гр. Л. Н. Толстого, стр. 43.

[52] Там же, стр. 43.

[53] Там же.

иначе григорьевское осмысление Белкина прочно вошло в литературу. Оно вскоре было поддержано Достоевским и обратилось в похвалу *народности* Пушкина в славянофильском понимании: «Он, барич, Пугачева угадал ... Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал!».[54] Миф о Белкине (трудно назвать его иначе) был подхвачен и всем почти литературоведением XIX века. Поливанов, Овсянико-Куликовский, Н. Котляревский, с отличиями в оттенках, стояли на почве григорьевского понимания пушкинского цикла.[55] Отклики его — конечно, уже с другим акцентом — встречаются и в советских работах о Пушкине.

Попытки преодолеть григорьевское понимание «Повестей» были немногочисленны и успеха не имели. Пытался сделать это Н. Черняев в статье «Есть ли что-нибудь белкинское в „Повестях Белкина"?».[56] Черняев дал отрицательный ответ, исходя из анализа самих повестей; к сожалению, этот анализ был испорчен весьма наивными приемами: сливая в одно Белкина «Истории» с Белкиным «предисловия», автор исходил из мнимой характеристики единого образа Белкина и с этим фантастическим образом серьезно сопоставлял пушкинские повести. Без особой аргументации, но довольно решительно отмежевался от Ап. Григорьева и А. Искоз-Долинин.

Григорьевская гипотеза в свое время была пущена в ход без всякого обоснования, как нечто будто бы само собой разумеющееся, и если в свое время была вызвана определенными идеологическими требованиями, то держалась и держится по преимуществу в силу инерции. Простая справка о последовательности пушкинской работы над «Повестями» делает сознательную гримировку Пушкина под Белкина невероятной. Закончив 20 октября 1830 г. работу над последней повестью («Метель»), Пушкин после некоторого перерыва работает над «Историей села Горюхина» (даты из рукописи — 31 октября и 1 ноября), где Белкин — пародия на глупого и неудачливого сочинителя,[57] и, очевидно, не связывает образа Белкина с только что написанными повестями. Но и забросив «Горюхино», Пушкин приходит к новому Белкину, Белкину «предисловия», далеко не сразу: еще 9 декабря 1830 г.

[54] Ф. М. Достоевский. Зимние заметки о летних впечатлениях. Собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М., 1956, стр. 69.

[55] Л. Поливанов. Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики, т. IV. М., 1887, отд. II, стр. 59—69; Н. Котляревский. Н. В. Гоголь (Очерк из истории русской повести и драмы). Изд. 4-е, испр. Пг., 1915, стр. 49—51; Д. Овсянико-Куликовский. Художественные «мистификации» Пушкина. Собр. соч., т. IV, Изд. 3-е, ГИЗ, М.—Пгр., 1924, стр. 50—54.

[56] Н. И. Черняев. Критические статьи и заметки о Пушкине, стр. 293—326.

[57] В работе над «Историей села Горюхина» Пушкин использовал свой более ранний (1827) неоконченный памфлет на наивного поклонника «российской словесности» и журналистики. См.: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. IV, Изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 727.

Пушкин пишет Плетневу, что собирается напечатать повести анонимно (XIV, 133).

Можно, конечно, понимать Ап. Григорьева и иначе: пусть образ Белкина — только литературная фикция, но в самих повестях объективно заключено нечто «белкинское», т. е. намеренно упрощенный взгляд на жизнь, маска простоватого обывателя. Но чтобы так понять пушкинские повести, нужно не только отвлечься от всего литературного фона повестей и не заметить их полемического содержания, нужно вообще не заметить пушкинской *иронии*, пронизывающей каждую повесть, нужно наивно отождествить Пушкина (или его двойника — Белкина) с «людьми попроще», смешав при этом в одно самые разнообразные, различным образом окрашенные (а зачастую и весьма случайные) образы повестей. Формула «простой здравый толк и здравое чувство, кроткое и смиренное» — формула, изготовленная по славянофильскому рецепту, *навязана* Пушкину Григорьевым, особенно во второй своей части. Мораль «кротости и смирения», извлеченная, очевидно, из «Станционного смотрителя», отчасти и «Выстрела», — тенденциозно и неверно толкует и обедняет содержание этих повестей. Какую «кротость и смирение» увидел Григорьев в двух усадебных повестях Пушкина и «Гробовщике» — остается неизвестным («благочестивая» трактовка «Метели» придумана не им). Что же касается «здравого толка и здравого чувства», то Пушкин от этой части формулы, вероятно, не отказался бы, но, конечно, без обедняющего эпитета «простой», который, впрочем, сам же Григорьев вынужден был в дальнейшем взять под подозрение («Но Иван Петрович Белкин человек себе на уме, несмотря на свою кажущуюся простоту»).[58]

Решительно отказываясь видеть в пушкинских повестях какие-нибудь следы григорьевского Белкина с его славянофильски тенденциозной характеристикой, мы не можем, конечно, отрицать в повестях образов «рассказчиков». Образы эти иногда обнажены: в «Выстреле» и отчасти в «Станционном смотрителе» рассказчики наделены даже некоторой, хотя и эскизной, но самостоятельной характеристикой. Образ и поза рассказчика — с виду простодушного, а по существу иронического — ощутимы и в трех остальных повестях.[59] Но в этом литературном приеме напрасно было бы видеть какую-либо идеологическую маскировку.

Мнимые собеседники Белкина, мнимый передатчик повестей — ненарадовский помещик, наконец, скрывшийся под инициалами

---

[58] А. А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Соч., т. I, стр. 252.

[59] Те «рассказчики», о которых упомянуто в предисловии как о собеседниках Белкина, конечно, такая же фикция, как и сам Белкин; повести писались без всякого расчета на них, а ссылка появилась вместе с предисловием. Повести распределены по рассказчикам, очевидно, по признаку социального и бытового содержания каждой повести.

«издатель А. П.» — такова была сложная «упаковка», в которой пять болдинских повестей были донесены до читателя. Что этот прием литературной маскировки был широко распространен в русской и западной литературе той поры и имеет ближайшим источником приемы Вальтера Скотта, — достаточно убедительно установлено Д. П. Якубовичем.[60] Непосредственную причину, которая вызвала необходимость маскировки при издании повестей, объяснил сам Пушкин в письме, уже упоминавшемся, к Плетневу, когда предполагал еще издать повести анонимно: «Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает» (XIV, 133).

Булгарин, с его злобным и мелким самолюбием, конечно, воспринял бы дебюты Пушкина в прозе как личное покушение на его — булгаринские — лавры «первого русского прозаика». В напряженной атмосфере, создавшейся в 1830 г. вокруг «Литературной газеты» и Пушкина лично, это могло быть и опасно. Вероятно, и по существу дела Пушкину хотелось, чтобы такой исторический поступок, как издание «Повестей Белкина», не был осложнен никакими личными примесями. Мистификация была, впрочем, непродолжительна: через три года (в 1834 г.) «Повести Белкина» вошли уже в состав «Повестей, изданных Александром Пушкиным».

8

При своем появлении «Повести Белкина» были встречены довольно бессодержательными похвалами воейковских «Литературных прибавлений» к «Русскому инвалиду», двусмысленным отзывом «Северной пчелы» и суровым отпором со стороны «Московского телеграфа».[61] В рецензии «Телеграфа» только два замечания заслуживают внимания: наблюдение над литературно-экспериментальным характером повестей («Кажется, сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений и никакого романтизма») и сравнение с повестями Вашингтона Ирвинга, которые, впрочем, были предпочтены пушкинским. После всего сказанного нет надобности повторять, что «экспериментаторство» Пушкина не исключало серьезного идейного направления повестей и что интерес к популярному американскому новеллисту, автору многих рассказов о «необыкновенных случаях», фантаста и бытовика, не исключал значительно бо́льшей слож-

---

[60] Д. П. Якубович. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта. — В кн.: Пушкин в мировой литературе. ГИЗ, Л., 1926, стр. 160—187.

[61] «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду», 1831, № 93, 21 ноября, стр. 735; «Северная пчела», 1831, № 255, 10 ноября, стр. 1—2; «Московский телеграф», 1831, № 22, стр. 254—256.

ности литературных притяжений и отталкиваний в пушкинских повестях.[62]

Холодно встреченные в 1831 г., «Повести Белкина» не привлекли к себе внимания и в 1834 г., когда были переизданы уже как пушкинские. Но в эти бурные годы русской литературы «Повести Белкина» вряд ли и могли быть оценены иначе. Это были годы «Вечеров на хуторе» Гоголя, «Пестрых сказок» Одоевского, «Литературных мечтаний» Белинского. Самое восторженное отношение к прежнему Пушкину, к его «вершинным», наиболее проблемным произведениям, могло в эти годы сочетаться, как это и было у Белинского, с представлением о конце или упадке пушкинского таланта («он умер или, может быть, только обмер на время»).[63] Белинский не мог знать, что ряд новых пушкинских замыслов, а частью уже и достижений, столь же вершинных и проблемных, от читателя скрыт и раскроется только после смерти Пушкина; новые же его искания и опыты — сказки, «Подражания древним», «Анджело», вся проза, включая «Пиковую даму» — в свете требований идеалистической философской критики 30-х годов не осмысливались как закономерные элементы единого творчества Пушкина. Теперь особенно от Пушкина ждали не того. «Где теперь, — спрашивал Белинский в „Литературных мечтаниях", — эти звуки, в коих слышалось бывало то удалое разгулье, то сердечная тоска, где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца, сжимавшего и волновавшего груди, эти вспышки остроумия тонкого и язвительного, этой иронии, вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своею игрою; где теперь эти картины жизни природы, перед которыми была бледна жизнь и природа?».[64]

Тем же разочарованием проникнут и первый (1835) отзыв Белинского о «Повестях»: «Вот передо мною лежат „Повести", изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом „Кавказского пленника", „Бахчисарайского фонтана", „Цыган", „Полтавы", „Онегина" и „Бориса Годунова"? Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки: их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный вечер у камина;

---

[62] Вопрос о *положительных* литературных воздействиях на «Повести Белкина» — вопрос особый и, думается, не первоочередной. В этой связи подлежит пересмотру и полемика о влиянии Вашингтона Ирвинга на Пушкина, завязавшаяся в 1831 г. между «Московским телеграфом» и «Литературными прибавлениями», решительно отрицавшими это влияние.

[63] В. Г. Белинский. Литературные мечтания. Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр 73.

[64] Там же.

но от них не закипит кровь пылкого юноши»[65] и т. д. Только «Выстрел» Белинский признал «достойным имени Пушкина». Белинский требовал в эти годы от искусства изображения жизни в ее отношении «к идее всеобщей жизни»; изображения жизни «во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте».[66] В частности, *повесть* должна быть (так еще в «Литературных мечтаниях») кратким «эпизодом из беспредельной поэмы судеб человеческих».[67] «Повестям Белкина» Белинский не нашел места даже в историческом очерке истории русской повести, который дал в следующем году в статье «О русской повести и повестях Гоголя». Пушкин упомянут здесь как поэт, сочетавший принципы идеальной и реальной поэзии, но как поэт, уже «свершивший труд своей художественной деятельности»,[68] и упомянут безотносительно к повестям. Не менее симптоматично, что и Гоголь в то же самое время в статье «Несколько слов о Пушкине»[69] — статье апологетической по отношению к Пушкину и, в частности, защищающей один из основных принципов эстетики Пушкина: поэзию «обыкновенного» (в чем Белинский тогда же Гоголя поддержал) — ни одним словом о *повестях* Пушкина не обмолвился.

Белинский менял свои оценки других прозаических произведений Пушкина, но холодное отношение к «Повестям Белкина» сохранил навсегда. В 1845 году в рецензии на роман Шишкиной «Прокопий Ляпунов» он дает уже на историческом расстоянии суммарную оценку всей русской догоголевской прозе: «в ней виден порыв к чему-то лучшему против прежнего, к чему-то положительному, но только один порыв без достижения. Из этого не исключаются и «Повести Белкина» Пушкина, изданные в это же время. В то же время среди всех этих более или менее однородных явлений возникала совершенно новая романтическая литература, которая не имела ничего общего с первою и впоследствии окончательно убила ее, дав всей русской литературе совершенно новое направление».[70]

Еще более сурово отнесся Белинский к «Повестям Белкина» в следующем 1846 году — в статьях о Пушкине; особенно осудил он «Барышню-крестьянку», как «неправдоподобную, водевильную, представляющую помещичью жизнь с идиллической точки зрения».[71] Так воспринималась «Барышня-крестьянка», острием своим

---

[65] В. Г. Белинский. Повести, изданные Александром Пушкиным. Полн. собр соч., т. I, 1953, стр. 139.

[66] В. Г. Белинский. О русской повести и повестях Гоголя. Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 267.

[67] Там же, стр. 271.

[68] Там же, стр. 284.

[69] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, 1952, стр 50—55.

[70] В. Г. Белинский. «Прокопий Ляпунов или междуцарствие в России». Полн. собр. соч., т. IX, 1955, стр. 9.

[71] В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина (Статья одиннадцатая и последняя). Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 577.

обращенная к литературно-общественному *прошлому*, в свете новых литературных и общественных условий и задач — уже после «Мертвых душ» и «Кто виноват?», в годы создания «Записок охотника», в разгар решающих боев со стародворянской, крепостнической Россией.

Эти оценки и недооценки исторически объяснимы. Несомненно и то, что петербургские повести Гоголя более непосредственно связаны с дальнейшими путями русской прозы, чем «Повести Белкина». Но, всматриваясь через столетие в болдинские повести Пушкина, мы не можем отделить их резким рубежом ни от остального пушкинского творчества, ни от последующего развития русской литературы; не можем принять и замечания Белинского, что они «были ниже своего времени». В «Повестях Белкина» — тот же Пушкин, которого мы знаем в «Евгении Онегине», «Графе Нулине», «Домике в Коломне», в его дружеских посланиях, эпиграммах, критических статьях, — иронический наблюдатель жизни и вместе — активный борец за новые формы отражения жизни, за новую эстетику, неумолимый отрицатель всего условного и фальшивого в жизни и искусстве. Это — не весь Пушкин, это один лишь из «профилей» его; мы не найдем здесь «жизни человеческой» в «ее высшем и торжественнейшем проявлении»,[72] в самые лирические свои минуты, но общий итог Белинского о поэзии Пушкина применим к «Повестям Белкина» в полной мере: «К особенным свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство *гуманности* (курсив мой, — *В. Г.*), разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека».[73]

Вместе с тем на историческом расстоянии яснее становится связь «Повестей Белкина» с последующей русской реалистической литературой. Гоголь, при всем своем своеобразии, конечно, не антагонист Пушкина-прозаика, а ученик его, и в какой-то мере продолжатель. На частном примере эта тема была очень остро поставлена в «Бедных людях». Достоевский заставил своего Девушкина восхищаться «Станционным смотрителем» и возмущаться «Шинелью»; автор, сам возводивший свою литературную генеалогию к гоголевской «Шинели», не отождествляется, конечно, со своим героем; сама же по себе линия литературного развития (пусть противоречивого) — от «Станционного смотрителя» через «Шинель» к «Бедным людям», а, стало быть, и к позднейшему Достоевскому — бесспорна. Не проверены до сих пор историко-литературным исследованием замечания Ап. Григорьева о «Станционном смотрителе» как о «зерне всей натуральной школы», о пушкинском Сильвио как прототипе героев Льва Толстого. Не

---

[72] В. Г. Белинский. О русской повести и повестях Гоголя. Полн собр. соч., т. I, 1953, стр. 271.

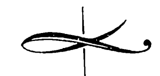
[73] В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина (Статья одиннадцатая и последняя). Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 579.

изучено влияние художественного метода пушкинских повестей на прозу Толстого (который оценивал «Повести Белкина» исключительно высоко) и на прозу Чехова, стремившегося — по собственным его признаниям — к объективности, «компактности» и «грации» — как к «затрате наименьшего количества движения».[74]

Все это детали более общей темы — историко-литературного значения Пушкина (и, в частности, пушкинской прозы). Несомненно одно: решая и даже ставя эту тему в целом или деталях, нужно освободить наше понимание «Повестей Белкина» от балласта григорьевских домыслов («умаление Пушкина до Белкина») и, с другой стороны, дополнить это понимание представлением о литературном фоне повестей и их полемическом смысле.

---

[74] См.: письма Чехова к А. М. Пешкову (М. Горькому) от 3 декабря 1898 г. и 3 января 1899 г. Полн. собр. соч. и писем, т. XVII, М., 1949, стр. 375—376; т. XVIII, М., 1949, стр. 11—12.



Творческий путь Гоголя

Вместе с Пушкиным Гоголь явился основоположником критического реализма в русской литературе. Имя Гоголя было знаменем революционной России — России Белинского, Герцена и Чернышевского. Белинский назвал Гоголя «одним из великих вождей» страны «на пути сознания, развития, прогресса».[1] Чернышевский считал Гоголя «отцом русской прозы», главою школы, давшей русской литературе «решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое».[2] В глухие годы крепостнического николаевского режима Гоголь со страшной силой обличал помещиков, царских чиновников и приобретателей.

В. И. Ленин в статье «Еще один поход на демократию» отметил те идеи «Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси».[3] Объединяя идеи Белинского и Гоголя, В. И. Ленин тем самым подчеркивал демократический характер гоголевского творчества, революционно-освободительное значение гоголевского реализма.

Мировоззрение Гоголя складывалось в годы наступившей после восстания декабристов политической реакции. Гоголь не был революционером, он не сделался и политическим реформатором с определенной положительной программой. Но Гоголь сумел возвыситься над ограниченностью дворянской среды, над эгоистическими интересами своего класса. Он возненавидел «мертвые души» дворянско-чиновничьей России и вырос в величайшего обличителя животно-грубого мира собственности и рабства. Как утверждал Чернышевский, «ни в ком из наших писателей не выражалось так живо и ясно сознание своего патриотического значения, как в Го-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 212.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 16, 19.

[3] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 22, стр. 83.

голе. Он прямо себя считал человеком, призванным служить не искусству, а отечеству, он думал о себе:

«Я не поэт, я гражданин».[4]

Подлинный демократизм, ставший основой гоголевского творчества, не был, однако, последовательным, он страдал известной ограниченностью. Гоголь не смог полностью освободиться от дворянских сословных представлений, он не смог выработать четкой программы борьбы с общественным злом. Этим объясняется, что благородные мысли Гоголя о задачах гражданина, о его патриотическом служении обществу с ранних лет осложнялись и искажались у него религиозно-моралистическими идеями. Однако вплоть до «Выбранных мест из переписки с друзьями» определяющим для идейного развития Гоголя оставалось неизменно демократическое, общественно-критическое начало его творчества, достигшее своей вершины в реалистической сатире «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ». По словам Добролюбова, Гоголь «в лучших своих созданиях очень близко подошел к народной точке зрения, но подошел бессознательно, просто художнической ощупью. Когда же ему растолковали, что теперь ему надо идти дальше и уже все вопросы жизни пересмотреть с той же народной точки зрения, оставивши всякую абстракцию и всякие предрассудки, с детства привитые к нему ложным образованием, тогда Гоголь сам испугался: народность представилась ему бездной, от которой надобно отбежать поскорее, и он отбежал от нее и предался отвлеченнейшему из занятий — идеальному самоусовершенствованию».[5] Только пережив громадный внутренний надлом, обусловленный ничтожностью тех общественных сил, которые могли противостоять николаевскому режиму, — Гоголь начал проповедовать реакционные идеи. Но это был крах великого художника, подлинная катастрофа, а совсем не исходная тенденция его гениальных созданий.

Первый период жизни (1809—1836)

Приход Гоголя в русскую литературу был воспринят наиболее проницательными из современников (Пушкин, затем Белинский) — как явление необычайное по значительности и своеобразию. На первых порах своеобразие это казалось неотделимым от нового национального материала, принесенного Гоголем в литературу. Гоголем была открыта для русской литературы Украина — с ее природой, бытом, историей, фольклором. Гоголь мог это сделать по-

---

[4] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, стр. 137.

[5] Н. А. Добролюбов. О степени участия народности в развитии русской литературы. Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 324—325.

тому, что с украинской культурой был связан по рождению и воспитанию.

Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 г. в местечке Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. В Сорочинцы мать Гоголя приехала для родов; детство же Гоголя прошло в родительском имении Васильевке — того же уезда. Предки Гоголя (насколько можно проследить — а это возможно не ранее XVII века) были духовного звания и носили фамилию Яновских; деда Гоголя мы находим уже на гражданской службе, затем — помещиком. Породнившись со знатными и богатыми семьями Лизогубов и Трощинских, Яновские решают утвердиться в дворянстве и для этого возводят свою генеалогию к полковнику Гоголю, называясь уже двойной фамилией Гоголей-Яновских.

Родина В. В. Капниста, И. П. Котляревского, В. Л. Боровиковского, этнографа кн. Н. А. Цертелева — Полтавщина — была в первой четверти века средоточием украинского культурного движения.

Своеобразным культурным центром были Кибенцы — имение Д. П. Трощинского, сановника, богатейшего землевладельца и мецената, не малое значение для культуры края имели кибенецкая библиотека, кибенецкий домашний театр (где видная роль принадлежала Вас. Аф. Гоголю); с посвящением Трощинского вышло в 1819 г. собрание украинских песен Н. Цертелева. Другим культурным центром была Обуховка — имение Капнистов, в десятые и двадцатые годы здесь перебывало много видных деятелей декабристского движения. С Капнистами Гоголи-Яновские были связаны добрососедскими отношениями, а с Трощинскими — и родством; мальчиком и юношей Гоголь читал книги из библиотеки Трощинского и бывал в его домашнем театре. Но еще существеннее, что Вас. Аф. Гоголь был не только любителем литературы, но и выдающимся украинским писателем. Дошедшая до нас комедия его «Простак, або хитрощі жінки, перехитреноі солдатом» доказывает, что из сюжета, взятого Котляревским в основу «Москаля-чаровника», Гоголю-отцу удалось создать комедию с гораздо более ярким юмором и более живыми характерами, чем в пьесе Котляревского. Другая комедия В. А. Гоголя — «Собака-вівця» утрачена, а русские комедии его, насколько можно судить по сохранившимся отрывкам, малозначительны.

Нежинская «гимназия высших наук князя Безбородко», где Гоголь учился с 1821 по 1823 г., сыграла в его развитии меньшую роль, чем общее культурное окружение. Русская словесность преподавалась там П. И. Никольским в духе старозаветного классицизма; с литературной современностью, с запросами учащихся преподавание это никак не было связано. С большей теплотой отзывался Гоголь тогда и позже о профессоре юридических наук Н. Г. Белоусове. Это был тот самый Белоусов, вокруг которого вскоре (в 1828 г.) возникло так называемое дело о вольнодум-

стве. Белоусов и несколько еще прогрессивно настроенных профессоров были обвинены в религиозном и политическом свободомыслии, во вредном влиянии на учащихся.

Гоголю было около 17 лет, когда вспыхнули восстания на Сенатской площади и в Черниговском полку. Отзвуки политических бурь несомненно доходили и до отдаленного Нежина, до «Гимназии высших наук». Об этом, кроме косвенных данных, можно судить по начатому в 1826 г. делу о чтении воспитанниками запрещенной литературы — стихов Рылеева и Пушкина; в числе пострадавших по этому делу были ближайшие друзья Гоголя — Данилевский и Прокопович. Несомненно, хорошо осведомлены о событиях были и в доме Трощинских, и в доме Капнистов. В письмах Гоголя 1827—1828 гг. (к старшему товарищу Г. И. Высоцкому, к дяде Петру Косяровскому) четко формулируется идея «высокого назначения человека» и презрение к обывателям или, как он выражается, «существователям» (X, 98).[6] Он мечтает быть «истинно полезен для человечества», мечтает о будущей государственной службе как о борьбе с «неправосудием» (X, 112).

Литературные опыты Гоголя начались рано, но, к сожалению, они почти полностью утрачены (как и издававшийся при участии Гоголя школьный журнал «Метеор литературы»). Мы знаем только, что Гоголь писал и в стихах, и в прозе, и на исторические темы («Россия под игом татар», «Братья Твердиславичи»), и на бытовые («Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан»). Знаем, что товарищи (в числе которых был известный впоследствии Нестор Кукольник) сурово осуждали Гоголя; в то же время воспоминания о молодом Гоголе согласно показывают о его юморе и наблюдательности («уменье *угадать* человека», по позднейшей формулировке самого Гоголя; VIII, 439). Эти качества отчетливо обнаружились на школьной сцене, где Гоголь имел большой успех в комических ролях, особенно в роли фонвизинской Еремеевны.

Двадцатилетний Гоголь приехал в Петербург в начале 1829 г. Мать Гоголя (в 1825 г. овдовевшая) надеялась на успехи сына в государственной службе, однако Гоголю не только не удавалось найти места, но и сам он, видно, очень скоро остыл к своим мечтам о борьбе с «неправосудием»; на столичную действительность он смотрит уже без иллюзий. В первые же месяцы петербургской жизни Гоголь прилагает немало усилий, чтобы войти в литературу. Он пытается (пока неудачно) познакомиться с Пушкиным. Он печатает в «Сыне отечества» стихотворение «Италия». И главное: он заканчивает и отдает в печать свою поэму «Ганц Кюхельгартен». Эта поэма, явившаяся первым крупным произве-

---

[6] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. I—XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938—1952. (Далее произведения Гоголя цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте).

дением Гоголя и изданная им в 1829 г. под псевдонимом В. Алова, не имела успеха. Она была встречена насмешливыми отзывами в журналах, а Гоголь, раздосадованный своей неудачей, собрал в книжных лавках почти все экземпляры поэмы и уничтожил их.

«О том, что „Ганц Кюхельгартен" поэма очень слабая даже и для тогдашнего времени (1829 год), не может быть ни малейшего спора, — писал впоследствии Чернышевский, — но она интересна в том отношении, что по сюжету не походит на тогдашние кровавые поэмы с небывалыми злодействами и трескучими катастрофами: Ганц, увлеченный идеальными стремлениями, начинает тосковать в скромной и тихой доле, которую дает ему судьба; он покидает любящую его кроткую невесту, чтобы предаться науке, искусству, утолить жажду кипучей юношеской деятельности, но, утомленный бесплодною погонею за мечтами, возвращается в свой мирный и прозаический городок, к своей милой Луизе, и поэма кончается веселою свадьбою; и насколько поэма Гоголя в художественном отношении ниже других тогдашних поэм, настолько же сильнее их она тем, что есть в ней некоторые проблески чего-то похожего на сочувствие к действительной жизни».[7]

С неуспехом поэмы несомненно связан стремительный отъезд Гоголя за границу (в Любек и Травемюнде). Сам Гоголь, после нескольких противоречивых объяснений этой поездки, указал в качестве подлинного объяснения на «гордые помыслы юности» (X, 158), — но и это объяснение никак нельзя считать ясным. По настоянию матери Гоголь вернулся в Петербург и вскоре поступил на службу в департамент государственного хозяйства Министерства внутренних дел. Департаментской службой Гоголь явно тяготится; через три месяца ее оставил, поступил затем в департамент уделов, но и там прослужил меньше года. Тем временем ему удалось завязать новые литературные знакомства. В начале 1830 г. в «Отечественных записках» П. Свиньина была напечатана (анонимно) первая повесть Гоголя — «Вечер накануне Ивана Купала». Окончательным же вступлением в большую литературу было для Гоголя начало сотрудничества в органах пушкинской группы — в «Северных цветах» (1830 г.) и «Литературной газете» (1831 г.).

Здесь печатаются под псевдонимами отрывки из «Гетьмана» и «Страшного кабана», статья о преподавании географии и — впервые за подписью «Н. Гоголь» — романтический философский диалог «Женщина». По жанру близко примыкает к «Женщине» другой философский диалог — «Борис Годунов», не печатавшийся Гоголем. И этот философский диалог проникнут романтическим пафосом.

Первоначальным посредником между Гоголем и кругом «Литературной газеты», очевидно, был Орест Сомов; через него же Гоголь мог познакомиться с Жуковским. Известно далее, что Жу-

---

[7] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, стр. 542.

ковский направил Гоголя к Плетневу, который сыграл в биографии Гоголя особенную роль: во-первых, с его помощью Гоголь расстался окончательно с департаментской службой и сделался учителем истории, во-вторых, — при его же посредстве произошло личное знакомство Гоголя с Пушкиным, а это было важнейшим событием в литературной судьбе Гоголя. Отношения между Пушкиным и Гоголем сразу же определились как отношения единомыслия в основных вопросах литературной борьбы и как творческое поощрение младшего писателя — старшим. После лета 1831 г., проведенного в Павловске в близком соседстве с Пушкиным и Жуковским, жившими в Царском Селе, Гоголь с понятной гордостью рассказывал об этом Данилевскому (в письме от 2 ноября 1831 г.): «Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я». С восторгом отзывался Гоголь о «Домике в Коломне», где «вся Коломна и петербургская природа живая», но особенно о сказках как Пушкина, так и Жуковского (X, 214). Еще восторженнее писал Гоголь самому Жуковскому (10 сентября 1831 г.): «Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии. Страшные граниты положены в фундамент и те же самые зодчие выведут и стены и купол на славу векам» (X, 207). Эти настроения молодого Гоголя тем знаменательнее, что сам он в это время работал тоже над «сказками». В то же самое лето 1831 года печаталась первая часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и готовилась вторая.

Выход в свет «Вечеров на хуторе» был большим литературным успехом Гоголя, после которого за молодым писателем сразу утвердилось прочное место в литературе. Первым и наиболее значительным был отзыв Пушкина, напечатанный в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду» как письмо к издателю — Воейкову. Пушкин не только приветствовал основную черту книги «настоящую веселость», чуждую жеманства и чопорности, не только сочувственно упоминал о других элементах книги — «поэзии» и «чувствительности», но и зорко угадал литературную новизну «Вечеров». «Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился».[8] Такой решительности в суждениях о значении Гоголя и его своеобразии не обнаружил ни один из критиков, непосредственно отзывавшихся на «Вечера», хотя по большей части эти отзывы (Надеждина, Сомова, Ушакова) были сочувственными. Исключением был отзыв Н. Полевого о первой части, объясняющийся впрочем не столько принципиальными, сколько журнально-тактическими соображениями и даже недоразумениями. Успех «Вечеров» не сразу, однако, заставил Гоголя литературно самоопределиться, напротив, он сразу же — и несколько лихорадочно — начинает искать новых путей. Он рабо-

---

[8] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 216

тает над историческим романом и в то же время — над комедией из жизни петербургского чиновничества; новые замыслы повестей перебивают друг друга, иные вовсе отпадают, комедия оказывается явно нецензурной («перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит», — писал он Погодину 20 февраля 1833 г.; X, 262—263). Гоголь мечтает о большом труде — «увесистом, великом, художническом» (X, 257). Одно время он пытается сосредоточить свою работу вокруг основной своей профессии учителя истории, задумывает написать что-то вроде учебного пособия — «всеобщую историю и всеобщую географию» под названием «Земля и люди» (X, 256); задумывает «историю малороссийскую» и даже «историю всемирную». В то же время усиливаются интересы Гоголя к украинским песням, он сам собирает их по книжным и рукописным источникам и оживленно обсуждает вопросы собирания и изучения песен в переписке с М. А. Максимовичем (с ним, как и с М. П. Погодиным, Гоголь сблизился летом 1832 г., когда по дороге в Васильевку и обратно заезжал в Москву).

В литературной биографии Гоголя все его исторические и фольклористические опыты имеют значение своего рода творческой лаборатории, в которой вырабатывалась его историческая беллетристика — сначала «Гетьман» (оставшийся недописанным), затем — уже в 1834 г. — «Тарас Бульба». Самая педагогическая деятельность Гоголя оказывалась своеобразно подчиненной его литературному призванию. Но вот в конце 1833 г. Гоголю представилась возможность соединить еще прочнее практическую деятельность со своими научно-литературными интересами. В Киеве открылся университет, туда переводился Максимович, соблазняя и Гоголя добиваться кафедры истории в Киеве. Гоголь восторженно отнесся к этой мысли. «Там кончу я историю Украйны и юга России и напишу Всеобщую историю... А сколько соберу там преданий, поверьев, песен и пр.!» (X, 290—291). Так писал он Пушкину, который вместе с Жуковским отстаивал кандидатуру Гоголя перед министром Уваровым. Гоголю казалось, что кафедра в Киеве, в родной для него Украине, откроет перед ним широкую дорогу историка, фольклориста, краеведа, писателя, — тем самым исполнилась бы давняя его мечта об истинно полезной службе.

Замысел Гоголя не осуществился: ему предпочли историка-специалиста. Гоголю предложено было место адъюнкт-профессора по истории средних веков в Петербургском университете. Но первоначальный замысел Гоголя был неотделим от мысли работать именно на Украине. Теперь единство интересов и деятельности распадалось; стимулы к систематическим занятиям историей Украины, украинскими песнями ослабевали, университетские лекции превращались понемногу в служебную повинность. Дошедшие до нас материалы, связанные с университетской работой Гоголя, — конспекты, планы, черновые записи — позволяют говорить об этой

работе с полной серьезностью. Гоголь несомненно готовился к лекциям добросовестно, пользовался научной литературой на двух языках (русском и французском), а некоторые свои лекции обрабатывал с особой тщательностью, готовя их к печати. Но грандиозные планы исторических трудов скоро сошли на нет; Гоголь вскоре, видимо, убедился, что выбор этой профессии был ошибкой. В то же время, отрываясь от подготовки к лекциям, или, как сам он выражался, от «казенной работы», Гоголь усиленно трудился над двумя книгами — «Арабесками» и «Миргородом». Эти книги вновь вывели Гоголя на прямую дорогу. В «Арабески» включены были не только повести, не только статьи на литературные — общеэстетические темы, но и статьи исторические; некоторые из них прямо возникли из университетских лекций. Правда, художник явно преобладает над ученым даже в этих статьях: вопросы истории, как и вопросы искусства, излагаются им скорее лирически, чем научно.

На этом творческом повороте Гоголь не сразу получил поддержку критики. Эстетические и исторические статьи «Арабесок» были решительно осуждены критикою всех направлений (оговорки и сочувственные цитаты Белинского относятся к позднейшему времени); с другой стороны, критика всех направлений отнеслась, в общем, благожелательно к повестям «Арабесок» и «Миргорода», и только «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» встретила резкий отпор в реакционной журналистике (в «Библиотеке для чтения» и «Северной пчеле») как повесть «грязная».[9] Но своеобразие и значение повестей Гоголя далеко еще не было угадано. Так было до осени 1835 г., т. е. до появления знаменитой статьи Белинского «О русской повести и повестях Гоголя» (Пушкин лишь попутно и бегло упомянул о «Старосветских помещиках», «Тарасе Бульбе» и «Невском проспекте»).

В поисках литературных единомышленников Гоголь пытался опереться на группу возникавшего тогда «Московского наблюдателя». Это была группа недавних «любомудров», сотрудников «Московского вестника». Гоголь воспитался на этом романтическом журнале, и в письме к Шевыреву сам об этом вспоминал. Через Погодина он рассчитывает влиять на журнал непосредственно, сделать его боевым, сатирическим органом для широкого круга читателей. Гоголь написал для «Наблюдателя» повесть «Нос» — отнюдь не считая, конечно, юмор и сатиру противоречащими философской проблематике журнала. Надежды Гоголя не оправдались. «Московский наблюдатель» с первой же книжки обнаружил свой облик аристократического журнала «для немногих»; «Нос» был отвергнут редакцией как «грязная» повесть, а «Женитьба», прочитанная в кругу «Наблюдателя» в Москве,

---

[9] См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 407.

хотя и сильно насмешила слушателей, но по достоинству тоже не была оценена. Не могла удовлетворить Гоголя и критическая оценка «Миргорода» Шевыревым, несмотря на ее общий сочувственный тон. Юмор Гоголя — как видно уже из эпизода с «Носом» — не мог быть Шевыревым верно понят; определяя юмор Гоголя как «простодушный», Шевырев убеждал Гоголя отказаться от материала «провинции и деревенщины» и перейти к изображению столичного образованного общества.[10]

Гоголь не только игнорирует эти советы, но не хочет ограничиваться комическими сюжетами. Летом 1835 г. в Васильевке он работает над исторической трагедией «Альфред», срочно выписывая из Петербурга в деревню книги, нужные для этой работы. В это же время он пишет «Коляску», т. е. опять повесть о провинции. Особенно прислушивается Гоголь к советам Пушкина, в которых обнаруживалось подлинное понимание особенностей и возможностей гоголевского творчества.

Пушкин, высоко ценя в Гоголе способность «угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого», убеждал Гоголя «приняться за большое сочинение», которое стало бы для него, для его литературной биографии и литературной репутации тем, чем «Дон Кихот» для Сервантеса (VIII, 439). Совет Пушкина совпал с собственными раздумьями Гоголя над своим творческим развитием, с собственной его потребностью в «сочинении полном», «где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться» (VIII, 440). Этой потребности отвечал сюжет, «уступленный» Гоголю Пушкиным, — сюжет «Мертвых душ», из которого сам Пушкин предполагал было сделать «что-то вроде поэмы» (VIII, 440). С другой стороны — Гоголем переоценивается теперь самая функция смеха. «Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего», — так восстанавливал Гоголь в «Авторской исповеди» ход своих творческих идей периода подготовки «Ревизора» (VIII, 440). Гоголь несколько упрощал в этом изложении свой подлинный творческий путь, проводя слишком резкую границу между всем ранним творчеством, проникнутым будто бы «беззаботным и безотчетным» смехом, и позднейшим этапом, который сам он начинал с замысла «Ревизора» и «Мертвых душ», т. е. с 1835 г. Такому упрощению противоречит не только все содержание «Миргорода» и «Арабесок», но и прямые показания самого Гоголя о своих произведениях. Так, еще 20 февраля 1833 г., работая над «Владимиром 3-й степени», он писал Погодину, предвидя цензурные осложнения: «Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, на который даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости!» (X, 263). Очевидно, задолго до приступа к «Ревизору» Гоголь не удовлетво-

---

[10] «Московский наблюдатель», 1835, март, кн. 2, стр. 396—411.

рялся «беззаботным и безотчетным» смехом. Эти оговорки, однако, не снижают значения того нового творческого этапа, который Гоголем приурочен к 1835 г.: именно теперь окончательно и сознательно установлена была связь юмора как творческого метода с обличительными заданиями; отсюда — возвращение к отброшенному было замыслу общественно-обличительной комедии; отсюда же и обращение к сюжету «Мертвых душ» для создания «сочиненья полного».

Новаторские устремления Гоголя, намечавшие основную линию его обличительного реализма, диктовались, конечно, не только его индивидуальными склонностями, но они выражали передовые тенденции литературного развития в России, обусловленные происходившими общественными изменениями в стране. Не случайно, что почти одновременно с Гоголем в русскую литературу вошел и Белинский, разночинец-демократ, ставший, по словам Ленина, «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении».[11]

В своем творчестве Гоголь явился наследником тех освободительных идей, которые были завещаны Радищевым и декабристами, которые питали творчество Пушкина и которые на новом этапе революционно-освободительной борьбы были продолжены и развиты Белинским.

Позднейшее показание Гоголя о том, что сюжет «Мертвых душ» «уступлен» ему Пушкиным, подтверждается письмом его к Пушкину от 7 октября 1835 г. В этом письме Гоголь извещал Пушкина о начале работы и о том что «остановил» свой «роман» на третьей главе (X, 375). Из гоголевских «Четырех писем о „Мертвых душах“» известно также, что первые главы (в ранней, не дошедшей до нас редакции) были Пушкину прочтены и вызвали с его стороны многозначительную реплику: «Боже, как грустна наша Россия!» (VIII, 294). И в письмах из-за границы, написанных под свежим впечатлением смерти Пушкина, Гоголь называл свой труд — «его созданием» (XI, 89). Менее ясен вопрос о роли Пушкина в гоголевском замысле «Ревизора». Гоголь упомянул только раз (в той же «Авторской исповеди») в скобках при рассказе о «Мертвых душах»: «Мысль Ревизора принадлежит также ему» (VIII, 440). Сюжет «Ревизора», очевидно, связан с пушкинским планом комедии или повести о мнимом ревизоре, а анекдотические случаи с самим Пушкиным наряду с аналогичными бытовыми и литературными анекдотами легли, должно быть, в основу гоголевской комедии, — если даже уступки сюжета в том прямом смысле, в каком это было с «Мертвыми душами», — в данном случае не произошло.

Переход к новым творческим замыслам, возникшим по внушению и прямым советам Пушкина, делал для Гоголя неизбежным —

---

[11] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 94.

как видно и из «Авторской исповеди» — переосмысление всего своего писательского пути. Такому переосмыслению не могла не содействовать статья Белинского «О русской повести и повестях Гоголя», появившаяся в «Телескопе» в это самое время (в сентябре 1835 г.). Замечательная статья эта была не рецензией обычного типа, а целым исследованием, где повести Гоголя рассмотрены на фоне повестей его ближайших литературных предшественников и где на этом фоне они оценены как явление первостепенного литературного значения. Белинский угадал в Гоголе великого русского писателя, наследника и продолжателя дела Пушкина. Молодой писатель назван был «главою литературы, главою поэтов».[12] Статья Белинского не только вызвала сочувствие Гоголя своими принципиальными эстетическими взглядами (о чем говорит в своих воспоминаниях Анненков[13]), но несомненно помогла Гоголю окончательно самоопределиться как писателю, отказаться от иллюзий, связанных с профессурой и с научно-историческими начинаниями. С введением нового университетского устава (в конце 1835 г.) вопрос о преподавательской деятельности поставлен был решительно: надо было сдавать испытание на ученую степень или примириться с увольнением из университета. Для Гоголя не могло быть выбора. Если в письме Гоголя к Погодину (в декабре 1835 г.), где он сообщает, что расстается с университетом, — и прорываются ноты оскорбленного самолюбия («неузнанный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее», то основной тон этого письма — бодрость и энергия перед новыми литературными трудами. «Смеяться, смеяться давай теперь побольше», — восклицает Гоголь. — «Да здравствует комедия!» (X, 378—379).

Конец 1835 и начало 1836 г. были заполнены напряженной работой Гоголя над «Ревизором». В то же время он включается еще в одну литературную работу — вызванный и на это Пушкиным: становится ближайшим сотрудником пушкинского «Современника». В первой книжке «Современника» (вышла в свет в апреле 1836 г.) не только помещены два художественных произведения Гоголя — повесть «Коляска» и драматические сцены «Утро делового человека», но Гоголю же поручена была статья, — если и не программная (что Пушкин печатно отрицал), то, во всяком случае, ответственная — «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г.». Смело и резко было здесь осуждено «литературное безверие и литературное невежество» (VIII, 173) большей части современных журналов и прежде всего — популярной «Библиотеки для чтения» Сенковского. Статья Гоголя стала большим литературным событием, вызвав, с одной стороны, горячий сочув-

---

[12] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 306.
[13] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. «Academia», М.—Л., 1928, стр. 240—242.

ственный отзыв Белинского, а с другой — ожесточенные нападки реакционной и обывательски-беспринципной печати. С этого именно времени задетые Гоголем Сенковский и Булгарин начинают систематическую травлю писателя. Пушкин не сразу отозвался на поднявшийся шум. Только в третьей книжке «Современника» он выступил под маской «тверского помещика АБ» с тонкоиронической защитой Сенковского и разъяснил, что статья Гоголя не была программой «Современника».[14] Нет никаких сомнений, что основные гоголевские оценки Пушкиным всецело разделялись. Сотрудничество Гоголя в «Современнике» осуществилось в формах менее широких, чем это предполагалось (главным образом, конечно, из-за отъезда его за границу), — но из этого никак нельзя делать вывода о каких-нибудь принципиальных разногласиях Гоголя с Пушкиным.

Первая книжка «Современника» с гоголевской статьей о журнальной литературе вышла в свет 11 апреля 1836 г. Всего через несколько дней — 19 апреля 1836 г. — Гоголь стал виновником еще большего общественного возбуждения, выходившего далеко за пределы литературного круга. В этот день на сцене петербургского Александринского театра был поставлен «Ревизор». Комедия Гоголя, написанная с тем, чтобы «смеяться сильно и над тем, что ... достойно осмеянья всеобщего» (VIII, 440), — благополучно миновала (при помощи Жуковского) цензурные препятствия, но сразу же встретила самый резкий отпор в бюрократических кругах и в реакционной печати. Свидетельства современников говорят о том, что пьеса была воспринята как «нестерпимое ругательство на дворян, чиновников и купечество» (дневник А. И. Храповицкого).[15] Реакционная критика в лице Булгарина и Сенковского изображала комедию грязной, неправдоподобной и разве что забавной. Все это произвело угнетающее впечатление на Гоголя, по его представлению, на него восстали «все сословия» (XI, 41); в письме к М. С. Щепкину он пишет: «Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня» (XI, 38). Этот вывод был, однако, поспешным и односторонним. В передовых общественных кругах, частично и в литературе, отношение к «Ревизору» было не только положительным, но и восторженным. В. В. Стасов вспоминал: «Все были в восторге (от Ревизора), как и вся вообще тогдашняя молодежь»; он вспоминал также о «схватках» молодежи с «пожилыми людьми» в борьбе за Гоголя.[16] Несмотря на все это, Гоголь остался при своем неверном итоге: «все против меня».

---

[14] А. С Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, 1949, стр. 94—98.

[15] Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. Сост. В. Гиппиус. Изд. «Федерация», М., 1931, стр. 125.

[16] Там же, стр. 148.

Впоследствии Чернышевский, как явную нелепость, отвергал мнение, будто Гоголь сам не понимал смысла своих произведений. Но Чернышевский глубоко верно отметил справедливость того, что, «негодуя на взяточничество и самоуправство провинциальных чиновников в своем „Ревизоре", Гоголь не предвидел, куда поведет это негодование: ему казалось, что все дело ограничивается желанием уничтожить взяточничество: связь этого явления с другими явлениями не была ему ясна».[17] Здесь сказалась известная ограниченность гоголевского демократизма.

Прием, оказанный «Ревизору», был для Гоголя большим потрясением, которым было вызвано решение уехать из России. «Еду за границу, — пишет он 10 мая 1836 г. Погодину, — там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники. Писатель современный, писатель комический, писатель нравов должен подальше быть от своей родины» (XI, 41). 6 июня 1836 г. Гоголь уезжает из Петербурга за границу, воспринимая, как видно из многих его писем, отъезд свой как вынужденный и в то же время как творческий рубеж. В перспективе у него работа над «сочиненьем полным» — над «Мертвыми душами». Он склонен теперь недооценивать результаты своей семилетней петербургской работы. Нам, однако, ясно, что в течение первой половины тридцатых годов были созданы, намечены или задуманы почти все основные художественные произведения Гоголя. И то, что дошло до читателя — даже только за эти годы, — оказало решающее влияние на все дальнейшее развитие русской литературы.

«Ганц Кюхельгартен» и философские диалоги

1

«Первые мои опыты..., — вспоминал Гоголь в 1847 г., — были почти все в лирическом и сурьезном роде» (VIII, 438).

«Лирическая и серьезная» струя не прерывалась и в дальнейшем творчестве Гоголя, перебивая струю комическую. Но абстрактно-романтический стиль характерен только для раннего Гоголя, для его ученического периода.

«Ганц Кюхельгартен» — первое крупное произведение Гоголя — им самим определен как «идиллия в картинах». Но «идиллия», лирика домашнего уюта в семьях старого пастора и его зятя-мызника — только фон, на котором рисуется образ поэта-мечтателя Ганца Кюхельгартена и рассматривается история его исчезновения и возвращения из странствий. Действительность и мечта резко противопоставлены друг другу и даны в контрастных литературных стилях — пасторский домашний быт в тонах классической

[17] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, 1948, стр. 636.

идиллии, мечты и история Ганца в стиле романтической поэмы и элегии, в ближайшей зависимости от стиля Пушкина и его поэтического окружения.

Ганц, тоскующий «о чем-то», «к чему-то тайному прикован», томимый «думою неясной» (I, 67, 68, 71), тайно покинув родину и любимую девушку Луизу, отправляется странствовать. Так странствовали многие романтические герои. Не нарушает привычного образа романтического странника и стремление увидеть воочию «землю классических, прекрасных созиданий» — Элладу (картина III), экзотический Восток (картина IV), Италию.[18] Но в прощальных мечтаниях Ганца есть черты, осложняющие его образ:

Все решено. Теперь ужели
Мне здесь душою погибать?
И не узнать иной мне цели?
И цели лучшей не сыскать?
Себя обречь бесславно в жертву?
При жизни быть для мира мертву?

(I, 78)

Мечты о «цели лучшей», о «славе», о «волненье мира» придают герою черты, отличные от образа романтического «скитальца без цели». Но эти мотивы (родственные мотивам юношеских писем Гоголя) остались не развиты и не разъяснены. Самые скитания героя в поэме почти не показаны, только в картине XIII изображено посещение Афин — с многозначительными мотивами невозвратимости исторического величия («Печальны древности Афин») и «убийственного» раскола между «мечтаниями» и «существенностью». Эта знаменательная и для дальнейшего Гоголя формула дана в первый раз в Ганце Кюхельгартене:

Безжалостно и беспощадно
Пред ним захлопнули вы дверь
Сыны существенности жалкой,
Дверь в тихий мир мечтаний жаркой!

(I, 89)

После картины XIII пропущены две картины, в которых, видимо, и должны были изображаться самые скитания Ганца. Картина XVII изображает возвращение героя уже разочарованным. Герой «зло смеется над собой» за то,

Что, не колеблясь, смело он
Сим людям кинулся в объятья;
И, околдован, охмелен,
В их злые верил предприятья.

(I, 94)

[18] Стихотворение «Италия», напечатанное в том же 1829 г. отдельно, раньше «Ганца», должно было, вероятно, занять место пропущенной картины V.

Эти интригующие слова о «предприятьях», в которых участвовал Ганц, из-за которых разочаровался в людях, — остаются загадкой, конечно, потому, что в сознании самого автора общественная характеристика героя осталась нераскрытым и нераскрываемым намеком.

Идейные итоги поэмы сосредоточены в «Думе» возвращающегося Ганца. Мыслям поэта рисуются два образа: подлинного деятеля и безвольного мечтателя, у которого «нет сил стоять средь суеты». Только к нему относится примирительная концовка «Думы»:

Не лучше ль в тишине укромной
По полю жизни протекать,
Семьей довольствоваться скромной
И шуму света не внимать?

(I, 95)

Эта возможность примирения, выбранная и героем поэмы, противопоставлена подлинному идеалу; герой примиряется, сознавая свое поражение, но и в самом примирении продолжает двоиться

«Но что же опять его туманит.» и т. д.

(I, 99)

«Ганц Кюхельгартен» был незрелым, еще слабым опытом юноши Гоголя.

Тем не менее «Ганцу» в истории гоголевского творчества принадлежит заметное место. В этом раннем опыте Гоголя мир изображен расколотым на разнородные части — «существенную» и идеально-мыслимую, на части, требующие для своего воспроизведения или различных методов, или, напротив, единого метода, объединяющего противоречия. К созданию такого метода и стремится Гоголь в дальнейшем своем развитии.

2

Античность, отраженная в «Ганце Кюхельгартене» и характерным упоминанием имен Платона и Винкельмана, и целой «картиной», — еще раз становится темой и образцом в «Женщине», напечатанной в «Литературной газете» (1831 г.; впервые за подписью «Н. Гоголь»). «Женщина» представляет собою не изложение какой-нибудь законченной системы взглядов, а некую амальгаму философских идей, объединенных общей идеалистической настроенностью. Мир обычных человеческих страстей — мужское начало — противостоит миру идей — женскому началу: соединить их, «воплотить в мужчине женщину» (VIII, 146), — задача художника. Правда, романтический философский диалог завершается образом, казалось бы, иного происхождения и смысла: пластическим образом Алкинои, но даже этот классический образ роман-

тизирован — и уподоблением застывшему музыкальному «эфиру», и такой чертой, как «молния очей», исторгающая всю душу (VIII, 147).

Романтическим пафосом проникнут и другой лирический философский диалог Гоголя — «Борис Годунов», по жанру близко примыкающий к «Женщине». После «нравоописательного» введения, представляющего собою как бы зерно будущего «Театрального разъезда» (сатирический очерк толков публики в книжном магазине), начинается диалог вполне условных лиц — Элладия и Поллиора, оторванный от всякой конкретной обстановки; самое произведение Пушкина превращается здесь в обобщенное произведение искусства. Тема диалога — величие искусства, невозможность рационального анализа художественных созданий, главное же — и для дальнейшего Гоголя самое важное — влияние искусства на человека. Идея морального действия эстетических эмоций особенно сильна в финале «Бориса Годунова». Восклицая патетически: «Великий! над сим вечным творением твоим клянусь! .. Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронялось в мою душу» (VIII, 152), автор видит моральную функцию искусства не только в пробуждении в людях высоких эмоций, но и в примирении для «обратившегося преступника». Эта тема, затронутая Гоголем в начале 1831 г., будет тревожить его всю жизнь.

Философские диалоги молодого Гоголя, примыкающие к стихотворной прозе любомудров (Веневитинова и Вл. Одоевского), имеют непосредственное продолжение в эстетических статьях «Арабесок» и отчасти подготовляют позднейшие эстетические декларации Гоголя в «Театральном разъезде» и «Мертвых душах», далеко превзошедшие, конечно, эти ранние опыты — по глубине, по четкости и по существу эстетического мировоззрения. Как художник-практик Гоголь, впрочем, опережал свою теорию уже в этот период. «Вечера на хуторе близ Диканьки» как художественное целое не покрываются той романтической эстетикой, какую можно извлечь из гоголевских «диалогов».

«Вечера на хуторе близ Диканьки»

1

Гоголь вошел в литературу в момент. когда разгоралась борьба вокруг проблемы народности. Стремление раскрыть национальное своеобразие, поиски черт этого своеобразия прежде всего в фольклоре — было тенденцией, общей для различных направлений, иногда враждебных по своему идейному содержанию. На позициях реакционного патриархализма стоял известный фольклорист Цертелев, который агитировал за изучение безыскусственной поэзии

и одновременно против крестьянской грамотности. В других случаях пропаганда собирания и изучения фольклора велась под знаменем научной объективности, но с очевидной тенденцией провести границу между народной поэзией и большой литературой — таково было направление «Московского телеграфа». Обращения Пушкина к «мутным, но кипящим источникам» народной словесности[19] — к песням и сказкам — как к равноценным с книжной словесностью памятникам поэзии были одиноки и существенной поддержки не встречали.

Гоголь в начале своего творческого пути далек был от объективного этнографизма, и даже проблема художественного воссоздания фольклорных сюжетов только вчуже увлекает его в сказках Пушкина и Жуковского. В народной поэзии Гоголь искал выражения чаяний народа, его идеалов.

Украинский народ в его национальном своеобразии — в своеобразии его прошлого и настоящего, его природы и быта, его психологических черт и созданий народной фантазии — вот художественная тема гоголевских «Вечеров».

Героев своих Гоголь наделяет прежде всего смелостью и бесстрашием, затем силой чувства и непринужденной веселостью. Все эти качества он находит в «простом народе», в украинском селянстве, а это было почти что вызовом традициям дворянской литературы. «Вечера на хуторе», по словам Белинского, это — «поэтические очерки Малороссии, очерки полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя».[20]

Украинская тематика сама по себе не чужда была и догоголевской литературе; в одном из первых писем к матери из Петербурга Гоголь сделал даже наблюдение: «Здесь так занимает всех все малороссийское» (X, 142). Украинский быт нашел отражение в сентиментально-нравоописательных романах Нарежного, украинская историческая тема звучала в романтических думах Рылеева и в пушкинской «Полтаве», на фольклорной фантастике, а частично на темах казацкой старины основывал свои повести Орест Сомов; наконец, росла и развивалась украинская литература, уже выдвинувшая крупные имена Ивана Котляревского, Гулака-Артемовского и других. Общение между украинской и русской литературой было самым тесным. Харьковский журнал «Украинский вестник» был двуязычным, «Вестник Европы» охотно печатал опыты украинских поэтов. Гоголевские «Вечера» многими читателями сближались с явлениями литературы украинской выдержанным местным колоритом, образами украинцев-рассказчиков, оби-

---

[19] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, 1949, стр. 66.
[20] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 301.

лием украинского элемента в лексике, наконец — прямо украинскими эпиграфами и цитатами. В условиях роста молодой украинской литературы это делало русскую книгу Гоголя принадлежащей как бы двум литературам; на дальнейшую украинскую литературу она не могла не оказать сильного влияния. Но Гоголем твердо был выбран русский язык и значит — путь русского писателя, тем самым и образ Украины в художественном замысле книги приобрел особые черты как рассчитанный на восприятие не только украинских, но и русских читателей.

2

Первое свидетельство о замысле «Вечеров» находится в письме Гоголя к матери от 30 апреля 1829 г. Не раскрывая своего замысла прямо, Гоголь не только забрасывает мать просьбами сообщать ему поверья, страшные сказания, предания, анекдоты, которые «носятся между простым народом» (X, 141), на его родине, но задает и конкретные вопросы, которые говорят уже о более определенном замысле.

Наиболее детальные расспросы явно связаны с сюжетом «Вечера накануне Ивана Купалы», повести, задуманной как рассказ сельского дьячка, с действием, происходящим «Лет — куды! более чем за сто» (I, 139), с «описанием свадьбы» (X, 141), действительно включенным в сюжет. Так как эта именно повесть появилась в печати первой и так как она наиболее разностильна из всех повестей цикла, — можно предположить, что именно с этой повести и была начата работа над «Вечерами на хуторе». В том же письме Гоголь просит прислать ему «папенькины ... комедии» (X, 142), с которыми ближайшим образом (вплоть до эпиграфов) связана «Сорочинская ярмарка», а в письме от 22 мая 1829 г., продолжая свои запросы, Гоголь упоминает и о некоторых подробностях, вошедших впоследствии в «Майскую ночь» (игра девушек) и в «Пропавшую грамоту» (карточные игры). Все эти четыре повести и составили первую часть «Вечеров на хуторе», завершенную в 1831 г. и вышедшую в свет осенью того же года (вторая часть вышла в следующем 1832 г.).

Ни в одной из повестей первой части нет никаких упоминаний о пасечнике Рудом Паньке. Образ пасечника был взят Гоголем по совету Плетнева и, вероятно, вслед за Пушкиным, объединившим цикл своих болдинских повестей образом и именем Белкина. Гоголю, как и Пушкину, образ рассказчика нужен был для создания колорита «подлинности» рассказанных происшествий. Однако Гоголю пришлось приспособлять к позднейшему образу пасечника рассказы, уже написанные, причем частью имевшие уже готового рассказчика (дьячка Фому Григорьевича), частью написанные вне сказовой манеры. В целях согласования повестей с заглавием книги для окончательной циклизации их — повестям было предпо-

слано предисловие пасечника. Пасечник выступает здесь как *собиратель*, а не рассказчик. «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь», не похожие по стилю на рассказы простодушного хуторянина, приписаны особому рассказчику — горожанину, паничу в гороховом кафтане, говорящему «вычурно, да хитро» (I, 105). Здесь же упомянут рассказчик «страшных историй» (I, 106), чья повесть — очевидно, «Страшная месть» — отложена до следующей книжки. Здесь же обещаны «побасенки самого пасечника» (I, 106). Это обещание не было исполнено, но предисловия к обеим частям приобрели самостоятельное значение — как образцы непринужденной домашней, проникнутой юмором и пересыпанной шутками, речи.

Особой мотивировки потребовала повесть о Шпоньке, выпадающая из цикла и по социальному материалу (поместная, а не сельская среда), и по своему чисто бытовому содержанию, лишенному сказочной фантастики. Рассказчиком повести был назван Степан Иванович Курочка из Гадяча. Все это распределение по рассказчикам было довольно условно и не до конца соответствовало сюжетным и стилистическим отличиям повестей. Но оно показывает, что эти отличия были Гоголем осознаны. Особенно характерно «изгнание» панича Макара Назаровича, произведенное в предисловии ко второй части. Тем самым «Ночь перед рождеством» была откреплена от рассказчика «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи». Действительно, в «Ночи перед рождеством» уже нет лирико-патетических картин природы, к которым, очевидно, относятся слова пасечника о «вычурной» и «хитрой» речи рассказчика-панича.

3

Первая напечатанная повесть цикла — «Вечер накануне Ивана Купала» — была наименее стройной по замыслу и по стилю. Повесть задумана как рассказ простодушного сельского дьячка — со слов покойника деда — рассказ вдвойне забавный, с одной стороны, шутками самого рассказчика, с другой — воркотней его на скептическую молодежь, которая отказывается верить в нечистую силу. Но этот тон выдерживается только в немногих побочных этюдах в начале и в конце повести. Центральная же в сюжете тема — страшная история о гибели Петруся, ценой преступления получившего нечистое богатство, — выпадает из сказа, несмотря на все старания Гоголя (особенно в новой редакции) приблизить ее к народной сказке, напитать местным колоритом и теснее включить в сказовую форму. Гоголь ставил в своей повести тему борьбы за богатство, тему денег, но деньги истолковывались им в условном, романтическом плане, как «зло мира» и бесовское начало. Вот почему Белинский усмотрел в «Вечере накануне Ивана Купала» «сложное понятие о народности», а самую повесть счел

«каким-то уродливым произведением, за исключением нескольких превосходных частностей, касающихся до проникнутого юмором изображения действительности».[21]

В «Сорочинской ярмарке» с начала до конца, или почти до конца повести, — мы погружены в особую атмосферу жизни, преображенной безудержным весельем. Уже лирический зачин рисует украинскую природу как торжество звуков и красок, «сладострастия» и «неги» (I, 111). Повесть завязывается вводом героев, по сказочному схематичных — «красавицы», простака-отца, злой мачехи и задорного парубка, который после первых же слов приветствия красавице-дивчине бросает комом грязи в «дьявола»-мачеху. Действие развивается от первых поцелуев, тут же на ярмарке, до сговора, тоже на ярмарке — на следующее утро. Каждая сцена в отдельности насыщена комизмом внешних смешных положений. Страшный рассказ о похождениях черта прерывается свиными рылами, заглянувшими в окно. Попович, запрятанный Хиврей на доски, с грохотом летит на пол. Перепуганные гости прячутся, кто в печку, кто под женин подол, Солопий Черевик бежит, надев на голову горшок вместо шапки. Куски красной свитки непонятным образом попадают под руку Солопию — то вместо полотенца, то даже вместо кобылы. Вся эта сложная цепь приключений оказывается нужна только для того, чтоб герою представился случай оказать Солопию услугу — освободить его из инсценированного заключения и вернуться к исходному положению, когда Солопий соглашался на брак. Общий тон повести с ее яркими бытовыми картинами омрачается, однако, вторжением непонятных сил: «красная свитка» выбивает всех из колеи, вселяет в людей страх, ощущение неуверенности. Гоголь с иронией развертывает фантастический сюжет о «красной свитке», но финал повести завершается элегической концовкой. Гоголь показывает, что подлинная красота и здоровые начала народной жизни неизбежно сталкиваются с враждебными силами.

«Сорочинская ярмарка» больше чем другие повести «Вечеров» вызвала упреки как современной критики (А. Я. Стороженко), так и позднейшей (П. А. Кулиш) в сюжетных непоследовательностях и этнографических неточностях. Особенно неправдоподобной казалась критике свадьба на ярмарке без соблюдения всех свадебных обрядов. Гоголь остался равнодушен к замечаниям Стороженко и не учел их при подготовке нового издания.

Несомненно, что в «Сорочинской ярмарке», как и в «Майской ночи», Гоголь стремился воссоздать то прекрасное и поэтическое, что он видел в жизни украинского народа. Ни в одной повести не было сосредоточено столько веселости, как в «Сорочинской ярмарке», ни одна повесть не оказалась так близка к уже сложившейся в самой украинской литературе комедийной и вообще коми-

---

[21] Там же, т. VI, 1955, стр. 426.

ческой традиции. Близость Гоголя к И. Котляревскому, Гулаку-Артемовскому и Гоголю-отцу сказалась во многих деталях вплоть до целой сцены — свидания Хиври с поповичем, построенной на основе комедий Котляревского и В. А. Гоголя; сам Гоголь отметил эту связь эпиграфами к отдельным главам.

«Майская ночь» близка по своему построению к «Сорочинской ярмарке» и, вероятно, следует за ней по времени создания. И здесь также молодые герои, сочувственная им «толпа» и, с другой стороны, комическая страшная пара с ее окружением из двух-трех также комических лиц. Здесь также — любовная новелла смыкается с цепью веселых эпизодов. В бытовое содержание и здесь включен сказочный сюжет, наконец и здесь повествование прерывается эмоционально окрашенным изображением природы.

Но «Майская ночь» во многом существенно отличается от «Сорочинской ярмарки». Прежде всего, здесь гораздо глубже разработано лирическое содержание. Оно не ограничено «отступлениями» или слабыми намеками в диалоге молодых героев; герои — теперь погружены в лирическую эмоциональную стихию; эмоционально окрашенные сказочные мотивы и целый сказочный сюжет (об утопленнице) объединены и с любовным диалогом героев, и с лирическим пейзажем в одно художественное целое.

Затем, более четкие очертания приданы бытовым картинам, которые сплетаются в повести с откровенной фантастикой. Здесь появляется некоторая историческая и социальная перспектива. Несколько более индивидуализированы, чем в «Сорочинской ярмарке», характеры героев. Но, как и там, Гоголь мало заботится о связи всех разнородных элементов повести, о мотивированности каждого отдельного эпизода. Критика, требовавшая и здесь психологического и бытового правдоподобия, опять не учитывала авторского замысла. Больше того, в развязке Гоголь демонстративно пренебрегает обоими возможными объяснениями — фантастическим и реальным, и дает их нарочитое смешение; призрачная панночка из народной сказки, приснившаяся герою, вручает ему во сне записку — с совершенно реальными именами и фамилиями (и даже с крепкими ругательствами!) от лица реального комиссара, и записка остается в руках героя как во сне, так и наяву.

Первая часть «Вечеров» оканчивалась «Пропавшей грамотой». Повесть построена как рассказ простодушного дьячка о своем простодушном деде-казаке, современнике гетманства Разумовского. Целям воссоздания наивности былых времен, всецело, впрочем, совпадающей с наивностью рассказчика, служит как исторический колорит, так и сказовая форма. Сказочная фантастика, попадая в эту атмосферу, делается вполне органической; автор — с его неизбежным скепсисом — гораздо больше удален от повествования, чем это было в «рассказах Макара Назаровича». Чертовщина изображена в тонах нарочитого примитива, смешного, прежде всего, своей наивностью: черти внешне похожи либо на людей,

либо на животных и наделены чертами человеческой психологии, вплоть до жадности к деньгам. Но этот примитив включен в наивную психологию героев, показан как отражение их подлинных верований. Исторических черт в повести немного, но все же нарочито шаржированный рассказ деда о царице, которая в золотой короне, в серой новехонькой свитке и в красных сапогах ест золотые галушки, явился зерном, из которого вырос петербургский эпизод «Ночи перед рождеством», а легкий очерк казацкого товарищества и казацкого разгула — подготовкой к широким историко-бытовым картинам «Тараса Бульбы».

В «Заколдованном месте», написанном как завершение всего цикла, Гоголь перенес метод «Пропавшей грамоты» на рассказ, лишенный исторического колорита (детские воспоминания Фомы Григорьевича). На поэтическом изображении украинского народа здесь основан самый сюжет в сочетании со сказочным (как и в «Пропавшей грамоте») колоритом. Как и «Пропавшая грамота», «Заколдованное место» носит шутливо-комический характер. Гоголь явно смеется здесь над суеверными страхами.

Синтетической для цикла повестью и вместе новым творческим этапом была повесть «Ночь перед рождеством», открывавшая вторую часть «Вечеров». Здесь объединены в одном целом те черты художественного образа Украины, которые либо порознь, либо в немногих случайных сочетаниях привлекали Гоголя и в прежних повестях: поэзия народных обычаев и исторических преданий; фантастика народных сказок, комизм, возникающий на основе народного поэтического творчества и самого народного быта, наконец — образ демократического героя. Сказка и быт здесь слились; сказочные герои стали в то же время бытовыми. Повесть основана на двух подлинно фольклорных сюжетах — на сюжете о кузнеце и черте (где фантастика в самом сказочном источнике окрашена комизмом и не оторвана от быта) и на сюжете бытовой сказки-анекдота о любовниках, спрятанных в мешки. Оба сюжета Гоголь скрепил общими ситуациями: кузнец сделан сыном бытовой героини — Солохи, черт — одним из ее любовников, а сама она — ведьмой.

Но если можно было быт связать со сказкой, то и сказку можно было наполнить реальным материалом. И вот — сказочная царица становится исторической Екатериной, окруженной двором, Потемкиным и Фонвизиным, а действие, происходившее, казалось бы, в неопределенное время, неожиданно точно датируется, так как в него включается исторический факт — прием запорожской делегации. Петербургский эпизод разросся в эпизод самостоятельного значения, реалистически убедительный, с элементами тонкой сатиры на екатерининский двор. Любовные переживания здесь уже несколько психологизированы. Герой — впервые стал здесь активным, завоевателем своего счастья, причем этим героем стал простой сельский кузнец. По словам Белинского, «Ночь перед

рождеством» «есть целая, полная картина домашней жизни народа, его маленьких радостей, его маленьких горестей, словом, тут вся поэзия его жизни».[22]

«Страшная месть» занимает в цикле особое положение. В ней та же художественная основа, что и в остальных повестях — образ Украины, но здесь этот образ поднят на еще большую высоту. Украина взята не в обаянии ее «веселости», «поэзии» и «чувствительности»,[23] а в величии ее героики; образ украинского народа показан в героической борьбе за национальную независимость. Однако национально-героическая тема разрешается Гоголем в романтическом аспекте: героическая борьба украинского народа за свою независимость раскрывается в «Страшной мести» как извечная борьба добра и зла. Оба плана ее по замыслу должны совпасть; символический «злодей, какого еще и не бывало на свете» (I, 281), и не только мрачный чародей и убийца в кругу одной семьи, но и такой злодей, который задумал «продать католикам украинский народ» (I, 261). Данило Бурульбаш трагически гибнет как герой народной борьбы Украины с Польшей и в то же время как борец со злом, воплощенным в образе предателя-колдуна. Самая тема страшной мести, изображенной в тонах мрачно-романтической фантастики (мертвецы грызут мертвеца), развита как тема казни за предательство: над предателем-колдуном тяготеет родовое проклятие предателя — братоубийцы Петра.

Для замысла Гоголя исторический колорит был нужен лишь в самых общих условных очертаниях, и хотя упоминание о Конашевиче (Сагайдачном) дает, казалось бы, полную возможность датировать действие, но это имеет второстепенное значение: украинская старина, казачество, «ляхи» истолкованы в качестве символов; очень условны и немногие бытовые детали. К традициям реакционно-романтической литературной (а не украинской народной) сказки восходит и образ колдуна, и подробности его чародейства. Украинский фольклор не мог дать здесь Гоголю тех сюжетных основ, какие нашлись для остальных повестей цикла, но весь местный колорит повести и, главное, весь ее стиль ориентирован на народно-поэтическое творчество. Тот лиро-эпический распев, то эмоциональное строение фразы, которыми повесть открывается («Шумит, гремит конец Киева» и т. д.; I, 244), — не случайное «украшение», а стилистический принцип, последовательно проведенный через всю повесть, в связи, конечно, с новым «героическим» ее содержанием — ведь и в «Вечере» и в «Майской ночи» песенный стиль появляется именно на эмоциональных высотах рассказов. Ориентация на народно-поэтическое творчество, на песню, на примитивно-образное восприятие мира выдержана и в картинах природы, в том числе и в знаменитых картинах Днепра в начале десятой главы.

[22] Там же, т. I, 1953, стр. 301.

[23] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, 1949, стр. 216.

4

Идейно-художественное значение «Вечеров» определяется созданием образа Украины как образа украинского народа в демократическом смысле этого слова, т. е. как «простого народа», крестьянства прежде всего. Для позиции автора характерно глубокое личное отношение к изображаемому миру, личное сочувствие к нему — и в то же время художественная многосторонность, разнообразие элементов и тонов. Для Гоголя невозможен внешне-этнографический подход, невозможны и снисходительные или тем более пренебрежительные общие оценки. За народом — как основным предметом изображения — утверждается объективная ценность.

Основным заданием Гоголя было воссоздание подлинной красоты народной жизни, подлинной человечности, не задавленной и не извращенной крепостнической действительностью. Мечты Гоголя о людях прекрасных и сильных объединились в «Вечерах» с чаяниями народа и его идеалами, отраженными в произведениях фольклора. Обратившись к народно-поэтическому творчеству, Гоголь нашел правильный путь для воссоздания подлинных обычаев и представлений народа, подлинных черт народной психологии. В цикле «Вечеров» Гоголь впервые показал русскому народу прекрасный облик братского украинского народа таким, каким он отображен в украинских преданиях, песнях и исторических думах. Своеобразие реализма «Вечеров» определяется их народно-поэтической первоосновой.

С установкой на народную поэзию связаны в «Вечерах» образы рассказчиков — пасечника, Фомы Григорьевича, передающих живую фразеологию и интонацию народной речи. С этой же установкой связаны также сказочные и фактические образы. Самая народная сказка у Гоголя тесно вплетается в простую реальную жизнь: фантастические образы взяты из народных сказок, а простодушные герои Гоголя верят в этот сказочный мир. Вместе со сказочно-фантастическими коллизиями в «Вечерах» раскрываются и конкретные жизненные конфликты — семейно-бытовые (борьба с самовластной мачехой в «Сорочинской ярмарке») и социальные (борьба с самовластным головой в «Майской ночи»).

5

«Иван Федорович Шпонька и его тетушка» — бытовая юмористическая повесть из современной мелкопоместной жизни — оказалась настолько инородной всему циклу, что ее пришлось приписать особому автору (а не только рассказчику) — Степану Ивановичу Курочке, горожанину из Гадяча.

Гоголь явно ищет здесь новых средств изображения человека, нового, более углубленного развития комического характера, чем это было, — намеками еще в «Страшном кабане» (1830 ?), затем в «Ночи перед Рождеством». Замена схематических порядков, добродетелей и слабостей «чудачествами» давала возможность индивидуализировать образы, связывая их с социально-бытовыми условиями. Чудачествами наделена, прежде всего, тетушка Василиса Кашпоровна, обладающая наперекор нравам своего времени чисто мужскими повадками: она стреляет дичь, влезает на деревья и т. п., но тут же сообщено, что она «била ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки» (I, 294) — это уже подлинная черта крепостного быта. «Чудаком» по внешности, привычкам и повадкам является и «толстый помещик» (I, 292) Сторченко, но в то же время и это убедительный бытовой образ.

Поместный быт в усадьбах Василисы Кашпоровны и особенно Сторченко дан со многими, часто мелкими деталями. Эти детали всегда почти окружены авторской иронией, прямо заявленной там, где Сторченко отнесен к людям, «которые не ломали никогда головы над пустяками и которых вся жизнь катилась по маслу» (I, 289).

Подобными беглыми характеристиками намечается в творчестве Гоголя тема пошлости, обличение и преследование которой явится важнейшей задачей в его последующих произведениях. Тем самым уже здесь раскрывается творческое своеобразие Гоголя сравнительно с такими умелыми, но не глубокими бытописателями-современниками, как А. Погорельский (роман «Монастырка»).

Наиболее значителен художественно образ самого Шпоньки. С одной стороны, он характеризован как «кроткая» душа (I, 286), и тут же ему присвоены явно авторские лирические настроения: эстетическое восприятие вечерней природы и поэзии сенокоса. С другой стороны, тот же образ подвергнут резкому комическому освещению, так как в нем кроме качеств «кроткой» души обнаружено полное умственное убожество (стоит вспомнить перечень занятий, которым он любил предаваться); самое простодушие героя подчас оборачивается своими комическими сторонами. Возникает противоречивая авторская оценка героя; как обыватель, «существователь», он близок к своему окружению, к тем героям, в которых намечается тема пошлости, но как «кроткая» душа он им противостоит. Здесь начало очень важной линии гоголевского творчества: разоблачение социальной пошлости, явившейся результатом патриархальной неподвижности крепостнического строя, но вместе с тем защита человека и прав подлинной человечности. И то, и другое с гораздо большей глубиной и силой, чем здесь, будет выражено Гоголем в центральных образах «Старосветских помещиков» и «Записок сумасшедшего».

Бытовые повести «Миргорода»

1

Последовательность работы Гоголя над бытовыми повестями «Миргорода» не вполне ясна. Известно только, что «Старосветские помещики» написаны не раньше лета 1832 г., а «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» закончена не позже осени 1833 г. и, вероятно, раньше «Старосветских помещиков». Связь с циклом «Вечеров» в «Старосветских помещиках» была порвана более решительно, чем в Повести о ссоре, первоначально имевшей подзаголовок «одна из неизданных былей пасичника Рудого Панька»; образ рассказчика в этой повести действительно имеет общие черты с образом пасечника, а в числе эпизодических лиц упоминаются знакомые по «Вечерам» Фома Григорьевич и Макар Назарович.

Мирок миргородских обывателей, изображенных в Повести о ссоре, представлен таким же ограниченным и ничтожным, как мирок гадячских хуторян в повести о Шпоньке; они наделяются общими чертами, от внимания к тонкостям кулинарной рецептуры («водка персиковая, настоенная на золототысячнике») до характера их разговоров на серьезные темы. Но о хозяйственном положении двух Иванов даны только самые глухие намеки. Так, из повести видно, что Иван Иванович владел по крайней мере одним хутором, засевал поле, продавал муку; что Иван Никифорович владеет «степями» и т. п.

В Повести о ссоре впервые в гоголевском творчестве (но одновременно с первым опытом петербургской комедии) — личные судьбы героев включены в общегражданский, государственный механизм. Показаны мелкие, но и ближайшие к героям части этого механизма: поветовый суд, городничий, в перспективе — губернская палата. Механизм этот показан как негодный. Знакомство с поветовым судом начинается резким сатирическим штрихом: с изображения кур, клюющих на крыльце крупу, рассыпанную «единственно от неосторожности просителей» (II, 245). Уездные чиновники — судья, подсудок и городничий уже в предисловии к повести косвенно характеризованы как люди не «почтенные» и не «благонамеренные» (II, 221), в тексте повести это раскрывается. Судья-гастроном предваряет позднейшего судью-собачника, городничий, вымогатель взяток, подготовляет Сквозник-Дмухановского, губернская палата состоит из еще более злостных взяточников. Известно из свидетельства цензора Никитенко, что Повесть о ссоре подверглась цензурным купюрам; очевидно, обличительные мотивы первоначально (в несохранившейся рукописи) занимали еще более видное место в сюжете. Но и в дошедшем до нас виде повесть в этом отношении нова и значительна, обличения Нарежного в романе на сходную тему («Два Ивана, или страсть к тяж-

бам») по сравнению с гоголевским — мелки и наивны. Нарежный не выходил за пределы схемы наказания пороков и торжества добродетели, — Гоголь же здесь рисует не «исключения», а повседневный, ставший «нормальным» быт феодально-крепостнической России.

В Повести о ссоре Гоголем применен уже испытанный им метод юмористического сказа; рассказчик загримирован миргородским обывателем, близко знающим обоих героев и всю бытовую обстановку. Но здесь это нужно в иных целях, чем в «Вечерах», — не для создания самостоятельного образа (каким должен был быть каждый из рассказчиков «Вечеров»); напротив, здесь образ заведомо не выдерживается, и за гримом рассказчика-обывателя проступают то и дело черты самого автора. Грим обывателя здесь нужен для более полной и тщательной характеристики самих героев, как параллель к их внутреннему мирку, как наиболее естественная мотивировка того микроскопического масштаба, в котором должна быть дана их психика. Заместитель автора необходим ввиду несоизмеримости авторского «мира» и изображаемого «мирка».

Элементарность изображаемого мирка делает возможным не только применение шаржа в характеристиках и в самом действии, но и включение целой сцены из комических интерлюдий украинского вертепа (разговор Ивана Ивановича с нищенкой). В вертепе нищенке соответствует цыганка, Ивану Ивановичу — грубый запорожец, который в заключение разговора бьет цыганку. В повести Гоголя «деликатный» Иван Иванович, «напротив того», говорит бабе: «Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!» (II, 225).

В Иване Ивановиче, как и в Иване Никифоровиче, найдены конкретные образы тех «существователей», очертания которых Гоголь намечал еще в юношеских письмах к Высоцкому. «Чудачества» у Гоголя перестают быть индивидуальными смешными чертами, а плотно смыкаются с социальным бытом, образы «чудаков» перерастают в образы «пошляков». Именно в Повести о ссоре впервые раскрывается категория пошлости, как явления социального. Раскрывается это не в авторских определениях, а в самой структуре повести. Нагнетание комических изображений сначала вокруг двух героев, — дальше выходит на больший простор. Намечается общая картина Миргорода, развернутая затем в двух последних главах в изображении «ассамблеи» у городничего. Не довольствуясь этим художественным итогом, Гоголь присоединяет к повести замечательный эпилог. Действие вытягивается во времени, но движение времени ничего утешительного не приносит: и через двенадцать лет — все те же нравы в присутственных местах, все так же ничтожны и лишь внешне меняются обыватели. Контраст веселого колорита повести с печальным колоритом эпилога; передача настроений автора при помощи грустного пейзажа; наконец, многозначительная при всем своем лаконизме обобщаю-

щая концовка: «Скучно на этом свете, господа» (II, 276) — все это было новым и многообещающим в русской литературе как по художественным приемам, так и силе обличения. «Скучны» не только Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, скучны ничтожество, застой, пошлость. Так обнажался острый идейный смысл той повести, которая была осуждена реакционной критикой как «неприятная картина заднего двора жизни и человечества без всякой видимой цели».[24]

2

«Старосветские помещики» примыкают к «Вечерам», так как тоже стремятся дать образ Украины, сочетающий черты природы страны и человеческих свойств ее обитателей. Но в «Вечерах» это был образ, раскрывающийся на основе народно-поэтического творчества. В «Старосветских помещиках» решительнее, чем в Повести о ссоре, образ Украины помещен в историческую и социальную перспективу. Здесь показывается смена старого новым и пережитки старого в новом; в центре повести «два старичка прошедшего века» (II, 14).

Их жизнь изображена в тонах идиллии; она и названа «буколической» (II, 14), сами герои сравниваются с Филемоном и Бавкидой. Но метод изображения идиллии здесь совершенно иной, чем в «Вечерах». Там — жизнь рисовалась как праздничный разгул песен, плясок, забав и смеха, как свидания влюбленных и счастливые свадьбы — словом, как сцепление исключительных явлений действительности. Здесь идиллична совокупность будничных, типических явлений; довольство и изобилие объяснены частью природными условиями («благословенная земля производила всего в таком множестве»; II, 21), частью — условиями историческими и общественными («спокойная жизнь, которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии»; II, 15). Социальные отношения представлены здесь тоже как идиллические, ничем не омраченные: крепостные девушки не обременены работой, вволю спят, вволю едят, и ничем, кроме «строгих» выговоров, не стеснены в любовных связях. Конечно, для самой действительности подобные идиллии не могли быть типичными, но заданием автора несомненно было изображение «подлинной» идиллии, как характерной для уходящего прошлого и не характерной для настоящего. Гоголь противопоставляет своей идиллии исторические новообразования — буржуазно-чиновничью смену дельцов и героев наживы, наводняющих «палаты и присутственные места» (II, 15), и помещиков иного типа, разорителей крестьян (конец повести).

---

[24] «Северная пчела», 1835, № 115, рецензия П. М-ского (Юркевича).

Но Гоголь изображает идиллию критически — и это придало его повести большое своеобразие и большую значительность. Авторская критика действительности направляется по двум путям: по пути непосредственной отрицательной оценки и по пути раскрытия противоречий.

Автор, для которого полностью неприемлема никакая идиллия, выступает во вводной части, где говорит о желании лишь на минуту забыться в сфере уединенной жизни, и называет эту «буколическую» жизнь — низменной (II, 14). Позиция и тон авторского превосходства над жизнью героев очевидны во всех авторских отступлениях. После общей характеристики «добрых старичков» — характеристики сочувственно-снисходительной — следует бытоописание с нагромождением мельчайших подробностей, вроде «зеркала в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которые мухи усеяли черными точками» (II, 18), или перечисления особенных голосов каждой двери, или изложения сложного рецепта маринования травянок. Все эти и многие другие бытовые детали — в том числе и подробнейший перечень всего, что съедено старичками за день, — нужны не только сами по себе в целях создания подлинно местного колорита, но и для характеристики героев. «Микроскопическое» внимание к деталям всецело соответствует тому микроскопическому масштабу, которым измеряется внутренний мирок героев: об арбузах и пирожках приходится говорить подробно в соответствии с их значимостью в этом мирке. И в отвлечении от всего художественного целого эта сторона жизни Товстогубов, — т. е. именно «идиллическое» содержание повести, — воспринимается как пародия на идиллию, а сами герои как «пародии на человечество».[25]

Но Белинскому была ясна и сложность содержания этой идиллии. Сложность эту Пушкин определил краткими и точными эпитетами: «шутливая, трогательная идиллия, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления».[26] Микроскопический мирок двух Иванов и других обитателей Миргорода сам по себе только смешон, углубленное отношение к этому мирку привносится автором извне. Микроскопический мирок Товстогубов смешон не до конца: смешон одними сторонами и трогателен другими. «Трогательное» связано не с условиями внешнего быта, принадлежащими истории и вместе с ней отходящими в прошлое, а с переживаниями героев. Гоголь дает здесь новые, на этот раз реалистически полноценные варианты «кроткой» души: в прямой авторской характеристике говорится о «чистой, ясной простоте их добрых, бесхитростных душ» (II, 25). Этот идеал наивности и естественности впервые показан во всей жизненной конкретности, и в нем обнаружены неизбежные противоречия. Гоголь показывает, как

---

[25] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 29.
[26] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, 1949, стр. 27.

в повседневной действительности старосветского хутора естественная наивность неизбежно перерастает в растительно-животное прозябание, которое может быть изображено только юмористически, хотя бы в тонах снисходительного юмора. Гоголь опять близко подошел к теме пошлости — центральной для его позднейшего творчества. Но здесь эта тема не раскрывается, так как в наивном внутреннем мире «кротких» героев обнаруживается подлинно человеческое чувство. Гоголь осторожно назвал его привычкой.

Эта тема «привычки», противопоставленная теме «страсти» (II, 36), имела огромное принципиальное значение, недаром она вызвала и нападки, и полемическую защиту в современной Гоголю критике. Это была борьба за права неэффектного, «обыкновенного» в самой жизни и в литературе, или, говоря словами самого Гоголя в одной из его статей, — это было стремление извлечь из «обыкновенного» «необыкновенное» (VIII, 54). Но привычка утверждалась Гоголем отнюдь не в смысле шатобриановского афоризма о «счастье в привычке», над которым Пушкин иронизировал в «Евгении Онегине» («Привычка свыше нам дана, замена счастию она»). Белинский истолковал изображенную Гоголем «привычку» как «любовь на слишком низкой ступени своего проявления» (статья о «Горе от ума»).[27] Такова была, конечно, и гоголевская оценка. Но Гоголь производит и более общую переоценку привычных психологических категорий и — вместе с тем — литературных шаблонов. Он включает в свою повесть пародийную новеллу о страстном эффектно-романтическом любовнике, чувство которого по глубине и прочности не выдерживает сравнения с чувством Афанасия Ивановича. Так в «Старосветских помещиках» раскрывалось подлинно трагическое в повседневной обыденной жизни. Так открывались Гоголем новые, реалистические возможности для литературы.

В дальнейшем своем творчестве Гоголь пользуется обеими возможностями — и обличительной резкостью Повести о ссоре с крутыми поворотами авторского тона от смеха к грусти, и ровной иронией «Старосветских помещиков».

Петербургские повести 1833—1835 гг.

1

Вслед за образом Украины в творчестве Гоголя появляется образ Петербурга, и работа над украинскими темами начинает перебиваться темами петербургскими. Но в то время как в украинских темах своих Гоголь более или менее последовательно шел от романтически-идеального образа Украины к ее реалистическому

[27] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, 1953, стр. 450.

восприятию в настоящем и в прошлом, петербургские темы сразу же входят в творчество Гоголя в обоих планах — романтическом и реалистическом, причем это раздвоение частью сказывается в колебаниях между жанрами (переход от комедий к повести). Это различие в методе объясняется прежде всего природой самого жизненного материала. Диссонансы капитализирующегося города воспринимались Гоголем двойственно: то в социально-историческом плане («разврат, порожденный мишурной образованностью и страшным многолюдством столицы»; III, 21), то как извечная борьба добра и зла («ужасная воля адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни»; III, 22) (оба примера из «Невского проспекта»).

Петербургская романтика была кратковременным, но очень интенсивным эпизодом гоголевского творчества. В 1833 году он задумывает целый цикл («книгу») с знаменательным заглавием «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии» (III, 329). Это заглавие неосуществленного цикла одно заключает в себе целую творческую программу: цикл, очевидно, был задуман как отражение социальных противоречий большого города (указание на окраину, на жилище бедняка), — но отражение, стирающее границы между действительностью и иллюзией в общем таинственном колорите («лунный свет»). Это предположение подтверждается отчасти двумя дошедшими отрывками из повести «Страшная рука», отчасти тогда же, по-видимому, начатым «Портретом» (где «лунный свет» играет также немалую роль); отчасти ближайшими по времени повестями «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего». Герой отрывка «Фонарь умирал на одной из дальних линий...» — охарактеризован так: «Он был не чиновник, не русская борода, не офицер и не немецкий ремесленник. Существо вне гражданства столицы. Это был приехавший из Дерпта студент» (III, 330). Именно в этой среде интеллигентной бедноты ищет Гоголь своих героев: в «Страшной руке» это дерптский студент, в «Портрете» и в «Невском проспекте» — бедный художник, еще в одном неосуществленном замысле — «сумасшедший музыкант» (VIII, 748). И только в несколько позднейших «Записках сумасшедшего» — мелкий чиновник, социальными условиями доведенный до безумия. Противоположность между героем и «гражданством столицы» в другом отрывке («Дождь был продолжительный...») приобретает уже резко сатирические очертания: герой призывает на помощь дождь, чтобы кропить покрепче обывателей разных социальных категорий: светского франта, чиновника, купца (III, 332); к этому отрывку восходят (текстуально) и «Невский проспект», и «Записки сумасшедшего».

Общественные противоречия современного города, благоденствие пошляков, принадлежащих к «гражданству столицы», трагическая судьба и острое эстетическое и этическое самосознание героя.

противостоящего этому «гражданству», — вот темы, намеченные в первых петербургских отрывках и развитые в повестях 1834 года: «Портрет», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего».

2

«Портрет» задуман как философская повесть об искусстве и художниках, причем философское обобщение должно было быть достигнуто вводом фантастики: тема вторжения в человеческую жизнь и человеческое творчество злого, разлагающего начала требовала фантастической сказочной фабулы.

Повесть построена как соединение двух новелл о художниках; обе новеллы скреплены фантастическим мотивом: демонический портрет, воплощающий в себе мировое зло, властное над неустойчивыми и слабыми, но бессильное перед высшими ценностями, перед высоким духом.

Этюд о Черткове — взятый отдельно — новый в гоголевском творчестве опыт психологической новеллы. Тема высших морально-эстетических ценностей и тема пошлости «существователей» — впервые сюжетно и образно объединяются в изображении морального и творческого подъема художника; вначале бедность и самоотверженный труд, но и «сальерические» сомнения, — затем измена высокому искусству ради обывательского благополучия, наконец — возврат эстетического самосознания, безумие и гибель. Даже в первой, еще очень схематической и нестройной, редакции новелла о Черткове не повторяет шаблонов романтических повестей о несчастных художниках. У предшественников Гоголя традиционный образ романтического художника — образ только контрастный по отношению к окружающей пошлости: торжествующий или униженный, он внутренне всегда побеждает и всегда является идеологическим двойником или заместителем автора. Традиция эта отчасти владеет еще и Гоголем, и он вводит в первую часть своей повести идеального художника, обладающего «страстью к искусству» и «пламенною силою труженика», способного терпеть «бедность, унижения, даже голод» (III, 421); во второй части — рисует подобный, с некоторыми дополнениями и чертами идеал высокого и самоотверженного художника. Но основного героя повести Гоголь показывает побежденным в борьбе с действительностью, дает психологическую коллизию.

Хотя и менее четко, чем в бытовых повестях «Миргорода», Гоголь планирует свою повесть исходя из общественно-исторических условий. Его герой не художник вне времени и пространства: это петербургский бедняк, обитатель чердака, показанный в различных общественных связях, — показана зависимость его и от домовладельца, и от полиции, и от заказчиков, на которых он работает. Крутой поворот в его внешней жизни, а затем и постепенный поворот в психологии и идеологии связаны с реальной

силой денег — силой, которая враждебна искусству, враждебна всем высшим жизненным ценностям.

Такова была реальная общественно-бытовая и психологическая основа гоголевской повести в ее важнейшем эпизоде. Но Гоголь стремился к обобщению — и не только типологическому, но и философски-эстетическому, которое включило бы в себя высшее решение затронутых в повести эстетических проблем, — о взаимоотношении труда и таланта (проблема «Моцарта и Сальери»), о назначении искусства, об отношениях искусства к действительности. И вот рядом с идеальными образами художников, гармонически сочетавших труд, талант и «вдохновение свыше» — появляется мрачная фигура Петромихали, чей фантастический портрет является основой сюжета, — символическое выражение мирового зла как в эмпирическом плане (ростовщик), так и в плане метафизическом (антихрист).

Задуманное единство, однако, не осуществилось. Два плана повести — реальный и фантастический — вступили в противоречие.

Эстетические проблемы, включенные в сюжет «Портрета», оказались снятыми: фантастика их отменила. Необыкновенная живость глаз портрета приводит к вопросу о границах подражания природе, но эта проблема тут же снимается, так как живость глаз объяснена не природой творчества, а сверхъестественными свойствами оригинала. Проблема «Моцарта и Сальери» — вдохновения и труда — тоже снимается, так как сверхъестественная власть антихриста равно подчиняет себе и вдохновение, и труд; самая неизбежность гибели Черткова — и без того, казалось бы, очевидная по внутренней закономерности — в конце концов получает сверхъестественное объяснение.

Эмоционально насыщенная фантастика «Портрета» отчасти продолжает линию «Страшной мести», но здесь дан усложненный вариант — символ, наполненный реально общественным содержанием, антихрист в то же время реальный ростовщик, и зло, которое он сеет в мире, осуществляется (в I части) не в чисто сказочном плане, а через посредство реальных жизненных соблазнов. Очевидно, по замыслу автора, фантастика должна была вырастать из действительности как «таинственное» самой жизни, как «род психологических явлений, необъяснимых в человеке» (X, 248; гоголевская характеристика повестей Вл. Одоевского). Этому задуманному единству могли помешать, с одной стороны, недостаточная ясность гоголевского мировоззрения этой поры, с другой — то объективно-реалистическое восприятие жизни, которое было для Гоголя основным и органическим. Поэтому, если фантастическая линия «Портрета» имеет продолжение только в «Вии» и там обрывается, — психологически бытовой материал «Портрета» имел для позднейшего Гоголя гораздо большие последствия. Сюда относятся и типовые портреты хозяина, квартального, девушки, ее матери, и групповой портрет обитателей Коломны, и самый образ

героя-художника — в тех чертах, которые не подчинены фантастической мотивировке. Тема пошлости не снята, а только заслонена в «Портрете» другими темами; между прочим, именно здесь впервые у Гоголя употреблено слово «пошлый» (выражение «пошлые привычки» в характеристике хозяина Черткова — III, 411). Разносоставность повести, несогласованность в ней разнородных элементов — фантастики и быта — заставили Гоголя через несколько лет взяться за ее переработку, значительно ослабив элементы фантастики и мифологической символики и значительно усилив психологическую мотивировку главного характера. Но это было уже на ином этапе идейной эволюции Гоголя, когда эстетическое содержание повести получило иную окраску.

3

Работа Гоголя над «Портретом» перебивалась работой над «Невским проспектом». При всем сходстве общего колорита (петербургская романтика) и даже сюжетной основы (трагическая судьба художника) «Невский проспект» отличался от «Портрета» очень существенно.

В известной мере и здесь, как и в «Портрете», намечен космический план действия — общественная жизнь в конечном счете получает и здесь мистифицированное объяснение — как действие «адского духа», «самого демона» (III, 22, 46) и т. п. Но эта символика имеет второстепенное значение. Основной сюжет построен не только вне фантастики, но и в широком общественном плане. Образ «меркантильной» (III, 9) столицы с ее «страшным многолюдством» (III, 21) здесь поставлен в самый центр повести; здесь пред нами — образ Петербурга, раскрытый и в характеристике его «всеобщей коммуникации» (III, 9) — Невского проспекта, и в типических представителях разных его общественных слоев — тех, которые еще в отрывке «Фонарь умирал» определились как социальная норма (офицер и немецкие ремесленники), и тех, кто находится вне этой нормы, вне «гражданства столицы»: таков основной герой повести бедный художник Пискарев. Наконец, Гоголь спускается в самые низшие слои столичного общества, изображая обитательниц публичного дома, и обнаруживает именно в этих изображениях наибольшую проблемную остроту.

Центральная идеологическая формула повести «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!» (III, 30). В известном смысле та же идея присутствует и в «Портрете», но там «мечта» показана только как мечта эстетическая, а мотивы «существенности» настолько прочно скреплены с фантастикой, что конфликт перемещается в совершенно иную плоскость. Здесь Гоголь создал подлинно трагический эпизод о погибшем мечтателе, оттененный подлинно комическим эпизодом о неунывающем пошляке.

Характеризуя Пискарева, Гоголь сначала подводит его под общую социальногрупповую характеристику петербургских художников — этого «исключительного сословия» — и затем дополняет ее личными чертами: «застенчивый, робкий, но в душе своей носивший искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя» (III, 18). Застенчивость и робость входили, впрочем, и в суммарную характеристику художеников и получали социальное обоснование: «звезда и толстый эполет приводят их в такое замешательство, что они невольно понижают цену своих произведений» (III, 17). В заключении этюда Пискарев назван «тихим, робким, скромным, детски-простодушным» (III, 33). Этим мотивом простодушия «Невский проспект» связывается и с «Портретом», и со «Старосветскими помещиками», и с «Вечерами», но только в «Невском проспекте» тема простодушия получает глубокое идейное обоснование. Детски-простодушный Пискарев, неспособный именно по чистоте и наивности своей души примириться с темными сторонами цивилизации, противостоит самодовольному обывателю Пирогову.

В красавице-проститутке не только патетически подчеркнут контраст «прекрасного» и «порочного», но и реалистически раскрыты те черты пошлости, которые она как жертва общественного строя усвоила от своего окружения. Глубина падения человека измерена не столько степенью порочности, сколько степенью пошлости, и это одно было огромным завоеванием Гоголя.

Носителями мечты являются в повести автор и Пискарев. Их образы иногда сливаются в оценке явлений «существенности», но между ними есть и различие. Автор трезвее, ироничнее своего героя, в набросанной им общей панораме Петербурга многое подмечено, многое угадано, многое высмеяно, образ автора здесь больше, чем в прежних произведениях образ «знатока человека» и потому сатирического разоблачителя, уже свободного здесь от той маски обывателя, которая принята была им (хотя и не выдерживалась) в Повести о ссоре. Но в существе отношения к жизни автор не расходится со своим героем, это делает возможным изображение судьбы Пискарева в трагическом свете.

Тот особый мир, который творит мечта Пискарева, отличается от действительности прежде всего тем, что в нем выключены социальные противоречия и тем самым — социальное зло; в этом мире мечты нет не только проституции, но и социального неравенства. В этом пункте петербургская романтика Гоголя смыкается с украинской романтикой «Вечеров», где также создавалась «особая» действительность, освобожденная от социальных противоречий. Решение Пискарева женитьбой на публичной женщине нарушить общественные предрассудки оттенялось в рукописи отрицательным примером семейной жизни «статских... и даже действительных советников», причем автор иронически замечал, что «Пискарев уже начал... немного вольнодумствовать» (III, 363).

Крахом плана женитьбы было открытие Пискарева, которое и привело его к самоубийству: открытие в Липушке (так она называется в рукописи) не только порочности, с которой он готов был бороться, но и пошлости, против которой он был бессилен.

Тема пошлости раскрывается еще полнее в эпизоде о Пирогове и в самом типе Пирогова, восхищавшем и Белинского («тип из типов!» [28]) и — впоследствии — Достоевского.[29] Трагедия Пискарева сменяется комедией с подчеркнуто фарсовыми чертами, как только из атмосферы «детского простодушия» мы переходим в атмосферу пошлости. В этом мире пошлости все «нормально»: и уверенность Пирогова в успехе у блондинки, и ее самозащита, и защита Шиллером своей части, и комический исход столкновения. Но в этом мире есть разные степени пошлости. В ремесленнике Шиллере доведены до шаржа черты умеренности и аккуратности, но он не лишен и каких-то человеческих движений — хотя бы чувства собственного достоинства. В Пирогове нет ничего, кроме среднеобывательских черт, в том числе и казенной «чести мундира». Одной из вершин гоголевского комизма явился финал повести: переживания высеченного Пирогова и постепенный спад его «негодования» после съеденных пирожков и мазурки. Нельзя было злее разоблачить пошляка, чем показать его неспособным даже к элементарнейшим из элементарных переживаний.

Пушкин назвал «Невский проспект» «самым полным» [30] из произведений Гоголя (из написанных до «Мертвых душ»), разумея, вероятно, как разнообразие жизненного материала, так и полноту элементов художественной системы Гоголя, сочетающей лирические, чувствительные и трагические мотивы с комическим раскрытием пошлого быта и пошлых характеров.

4

«Записки сумасшедшего», написанные вслед за «Портретом» и «Невским проспектом» в том же 1834 г., явились новым этапом в творческом развитии Гоголя, новым достижением гоголевского реализма, но, как и в «Невском проспекте», за основу сюжета здесь был взят типично-романтический мотив о столкновении мечты художника или безумца с «существенностью».

Мир чиновников затрагивался Гоголем до сих пор лишь мимоходом — между тем обращение к этому именно слою императорской столицы должно было дать произведению особую общественно-политическую остроту. Ведь для Гоголя именно в образах чиновников олицетворялся казенный Петербург — в первые же месяцы знакомства с ним. «Тишина в нем необыкновенная, —

---

[28] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 296.

[29] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 128.

[30] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, 1949, стр. 27.

писал он матери 30 апреля 1829 г., — никакой дух не блестит в народе, всё служащие да должностные, всё тоскует о своих департаментах да коллегиях, всё подавлено, всё погрязло в бездельных ничтожных трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их» (X, 139). «Бездельный и ничтожный» бюрократический механизм резко противостоял в сознании Гоголя «духу», который мог бы «блестеть в народе» и носителями которого были образы его романтических героев (Пискарева, Черткова до переворота, происшедшего с ним), а также и образ автора в его повестях.

Своеобразие и сложность построения «Записок сумасшедшего» заключается в том, что при объективной форме повествования (дневник героя), при полном выключении авторского я, повесть должна была отражать ту же разорванность мировосприятия, тот же «раздор мечты и существенности», что и в «Невском проспекте». Теперь этот «раздор» сосредоточен в самом герое, который представляет и разоблачаемую пошлую действительность, и мечту, с высоты которой он же становится разоблачителем этой действительности. Герой «Записок сумасшедшего» — обыватель, взбунтовавшийся против обывательщины. Это парадоксальное сочетание могло быть психологически мотивировано только безумием, что в романтических системах само по себе не было бы новостью, но Гоголь дает вариант исключительного своеобразия: образ сходящего с ума обывателя — образ, насыщенный большим комическим содержанием, перерастающий в трагический гротеск; такое развитие сюжета и центрального образа открывало большие возможности для тонких форм социальной сатиры.

Поприщин — бедняк чиновник, страдающий от социального неравенства, и в этом смысле — жертва общественного строя. Но он не признает себя побежденным, он карабкается вверх и даже пытается бороться за свои права, хотя состязание его с «камер-юнкерами» и «генералами» (III, 205), естественно, кончается катастрофой для него. Эффект этой борьбы трагикомичен, а в начале ее — всецело комичен, так как, борясь с «существователями», сам Поприщин является таким же существователем: атмосфера пошлости, в которой он живет, пропитала его всецело. В первой же записи он обнаруживает уровень своего обывательского мировоззрения, мечтая о доходном месте и завидуя взяточникам. Гоголь обнажает еще больше его социально-политические воззрения, планируя для этого всю повесть на фоне политической борьбы во Франции и в Испании, и тем делая ее остро-злободневной для половины 30-х годов. Все взгляды и вся психология Поприщина отличаются самым косным консерватизмом: элементарный дворянский гонор рядом с благоговением перед «его превосходительством», страх перед малейшим проявлением вольнодумства на родине и за границей («Эка глупый народ французы! ну чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами!»; III, 196). Начинается же и развивается это помешательство в столкновении обы-

вательского сознания героя с нарушающей все нормы влюбленностью его в директорскую дочку.

Любовные мечты и восторги Поприщина конкретизируются как эстетическое благоговение плебея перед блестящим миром «генеральства»: «Святые, какой платок! тончайший, батистовый — амбра, совершенная амбра! так и дышит от него генеральством!» (III, 197). Переход от социального низкопоклонства к социальному бунту у Поприщина внезапен и случаен, поэтому в дальнейшем комизм и трагизм сосуществуют, переливаясь друг в друга.

И вот герой, над которым смеются даже собаки, становится обличителем и разоблачителем. На фоне комического помешательства вырисовываются черты романтического «высокого безумца». Психологическая мотивировка здесь безупречна: новое, уже вполне хаотическое сознание героя закономерно следует из хода его болезни, сатирический же смысл этих новых мотивов в том, что самая действительность ненормальна и потому именно безумное, хаотическое сознание может угадывать ее истинное существо; этими скрытыми мотивами подготовлялись «Записки доктора Крупова» Герцена и сатира Щедрина «В больнице умалишенных». Гоголь жаловался на требование цензуры выкинуть лучшие места повести; в числе этих мест была такая, например, гневная тирада: «А вот эти все, чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору, и говорят, что они патриоты, и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!» (III, 209). Невозможно допустить, чтобы, выделяя подобные места на фоне комически показанного бреда, Гоголь добивался только формального эффекта контраста. Нет сомнения, что герой, перерастая из обывателя в трагического безумца, становится заместителем автора. Это особенно ясно в лирико-патетическом финале повести, который нельзя не сблизить, с одной стороны, с финалами других комических повестей Гоголя («Сорочинская ярмарка», Повесть о ссоре), с другой — с общеромантическими образами «высоких безумцев», всегда в той или иной мере родственных авторам. Вот почему есть правда в лирическом отклике Ал. Блока на патетику «Записок сумасшедшего»: «...это крик самого Гоголя, которого схватила творческая мука» («Дитя Гоголя», 1909).[31]

5

От «Записок сумасшедшего» был один только шаг до самодовлеющего гротеска «Носа». Оказалось, что «мир наизнанку» может быть изображен не только в свете безумного сознания героя, но и без всякой мотивировки — одним произволом автора.

---

[31] А. Блок, Собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 377.

«Эксперимент художественного издевательства» (по удачному выражению В. В. Виноградова[32]), осуществленный Гоголем в «Носе», имел прежде всего значение новых возможностей сознательной сатиры. «Нос» непосредственно продолжает линию «Владимира 3-й степени» и «Записок сумасшедшего» и непосредственно подходит к «Ревизору».

Предмет сатиры в «Носе» — тот же официальный чиновничий Петербург, что и в «Невском проспекте», и в «Записках сумасшедшего», но показан он здесь не только новым методом, но и с несколько иных сторон, так как в центре повести — средний, во всех смыслах этого слова, чиновник — не бедняк, не вызывающая сочувствия жертва, а типичный торжествующий обыватель, параллель из мира чиновников к офицеру Пирогову. Замыслом и композицией «Носа» определяются две возможности социальной сатиры. Одна — сатирический гротеск — в тех элементах повести, которые непосредственно связаны с образами майора Ковалева и носа, другая — чисто бытовая сатира, охватывающая детали повести.

Образ самодовольного пошляка, «кавказского коллежского асессора» (III, 53) Ковалева, психологически убедителен и колоритен уже в тех эпизодах, которые сами по себе лишены гротескного характера. Но включение гротескного мотива сразу повышает значительность образа. Создается парадоксальная ситуация. Нормальнейший обыватель выбрасывается из нормы. Но все фантастические происшествия только выявляют ограниченность, ординарность героя, только довершают его характеристику, резко очерчивается весь круг его жизненных связей и «интересов» (Иван Яковлевич, штаб-офицерша Подточина, уличные знакомства). «Трагедия» потери носа оказывается в этой сфере единственно возможной трагедией, в этом — обобщающее значение мотива, но это было бы насилием над гоголевским замыслом искать в нем какую-нибудь непосредственную аллегорию.

Гоголь извлек сатирический эффект из такого гротескного мотива, как превращение носа в чиновника. Крупный и важный чиновник, служащий «по ученой части» (III, 56), набожный и спесивый, оказывается при ближайшей проверке мошенником и самозванцем, больше того — совсем не человеком, а всего лишь носом майора Ковалева, сбежавшим со своего «места». Легким эскизом и в плане нарочитого гротеска здесь намечаются мотивы, развитые затем в «Ревизоре» и «Мертвых душах».

Эпизодические характеристики частного пристава и полицейского чиновника тоже «просвечиваются» и уточняются с помощью основного гротеска. Частный пристав оказался непроницаемым для «необычайного» и сразу перенес дело в плоскость обычных для него представлений («у порядочного человека не оторвут носа»;

---

[32] В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. «Academia», Л., 1929, стр. 49.

III, 63); полицейский чиновник, не мудрствуя лукаво, включил необычайное событие в круг своих будничных обязанностей. «Вы изволили затерять нос свой?... Он теперь найден» (III, 66) и т. д. Обе эти личные характеристики получают особую убедительность на фоне бытовых подробностей о взятках частного пристава сахаром и ассигнациями и о том, как деликатный полицейский чиновник «увещевал по зубам» (III, 67) проезжавшего мужика.

Деталями этого рода подготовлялись социальные темы «Ревизора». Но еще большее значение на пути к «Ревизору» имел самый метод характеристики обыденного путем включения его в атмосферу необычайного. При этом не было необходимости в фантастике комического, как в «Носе», или трагического, как в одновременном «Вии»; сходный эффект мог получаться от мотивов ложного слуха и переполоха в маленьком мирке, — и этим именно средством воспользовался Гоголь в «Ревизоре» (отчасти в «Мертвых душах»).

Повестью «Нос» замыкался круг петербургских повестей Гоголя. Впоследствии одна из них была переработана («Портрет») и одна присоединена вновь («Шинель»), но и рассмотренный цикл был многозначительным этапом не только творчества Гоголя, но и всей русской литературы. Здесь создавались небывалые еще в русской литературе методы изображения общества и общественного человека. Гоголь не до конца еще преодолел романтическое восприятие мира, но в конкретной его художественной практике все большее значение приобретали устремления к изображению действительности в самых острых ее противоречиях и в самых тонких ее деталях.

Статьи «Арабесок»

1

В те же годы 1833—1834 — годы особенно напряженных творческих исканий Гоголя — впервые получают литературное выражение и теоретические его воззрения на искусство и литературу. Свои эстетические статьи Гоголь включил в состав «Арабесок».

Наиболее значительная из этих статей — «Несколько слов о Пушкине» — отражает наиболее установившиеся его взгляды. Основную мысль ее можно резюмировать так: метод и стиль искусства определяются самой действительностью. Поэт должен «быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие» (VIII, 53). Особое же ударение Гоголь делает на этой последней возможности — «спокойного и тихого», «беспорывного» (VIII, 54), безэффектного творчества — и не только потому, что находит эти черты у зрелого Пушкина, о ко-

тором пишет, но и потому, что считает их характерными и естественными для русского художника, отражающего русскую природу и гармонирующую с нею «русскую душу». Объективное значение статьи заключается в этом именно утверждении эстетики «обыкновенного» (в смысле простого, безэффектного, и, в то же время, обыденного, не исключительного); задача художника определяется, как извлечение из обыкновенного материала — «необыкновенного» (в смысле многозначительного и эстетически действенного), с тем «чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (VIII, 54). Утверждая в теории эстетический универсализм, равноправие всех методов и стилей, фактически Гоголь борется за реализм, за права «обыкновенного» в искусстве, за «истину» изображений, за зрелого Пушкина, названного *национальным* потому именно, что он «погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников» (VIII, 52). Эти эстетические принципы поясняются одним очень показательным примером. Гоголь намечает синтетический образ романтического литературного героя, одинокого бунтаря («дикий горец», который «зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню») и этому эффектному образу противополагает другой, имеющий равное право на наше внимание, — *обыкновенный* образ судьи «в истертом фраке, запачканном табаком» — судьи, который «невинным образом, посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ» (VIII, 53). Здесь дело не только в двух контрастных фигурах — романтической и реалистической, но и в борьбе за новое содержание литературы, за включение в нее общественных коллизий незаметных, но глубоко драматических по существу. Неважно, что у Гоголя нет точного соответствия этому именно мотиву (есть вариант — судьба «пущенных по миру» крепостных душ Плюшкина); важно, что в тех явлениях общественной действительности, которые считались изъятыми из области искусства, Гоголь стремится вскрыть их подлинно трагическое (или — наряду с ним — подлинно комическое) существо и тем самым возвращает их искусству.

В этой же статье дана глубокая характеристика творческого и личного образа Пушкина: «...это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» (VIII, 50). Немало в статье и замечательных наблюдений над художественным методом Пушкина. Но для понимания гоголевского творчества первостепенное значение имеет отмеченная здесь мысль о роли «обыкновенного» и безэффектного в искусстве.

Мысль эта становится более ясной на фоне общеэстетических идей Гоголя, изложенных им в форме лирико-патетического монолога «Скульптура, живопись и музыка». Вряд ли случайно Гоголь повторяет здесь заглавие одноименной лирической статьи Веневи-

тинова[33] и вслед за ним возвращается к излюбленной романтиками теме философско-исторического обоснования сущности различных искусств и смены их господства. Противопоставление античной пластики романтическим искусствам — живописи и особенно музыке, было общепринятым. В гоголевской же параллели важен, прежде всего, тот глубоко личный пафос, с которым он говорит о пластике, как об утраченном мире наивной чувственности. Важно далее, что в традиционное идеалистическое обоснование триады искусств (чистая чувственность — соединение чувственного с духовным и чистая духовность) Гоголь вносит своеобразный психологизм. «Чувственная пленительная скульптура внушает наслаждение, живопись — тихий восторг и мечтание, музыка — страсть и смятение души» (VIII, 12). Музыка утверждается, таким образом, не столько как чистая духовность, сколько как выражение наиболее напряженных человеческих переживаний, как искусство страсти, — и именно это заставляет Гоголя признать музыку наиболее актуальным, наиболее нужным нашему веку искусством. С этим соединяется еще одна идея о сочетании эстетической функции с моральной. Специфическим для Гоголя является сочетание моральных мотивов с общественными. Музыка призывается будить «наши меркантильные души» (VIII, 12), от нее ожидается и непосредственный морально-общественный эффект. «Пусть, при могущественном ударе смычка твоего, смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу пред созданием таланта» (VIII, 12). В системе Гоголя не нашлось места поэзии, но совершенно очевидно, что к ней применимо все сказанное о морально-общественной функции музыки.

Архитектуре Гоголь посвятил самостоятельную статью «Об архитектуре нынешнего времени». Из текста этой статьи можно извлечь, что Гоголь делает исключение для архитектуры, считая в ней законными эффекты. «Зодчество грубее и вместе колоссальнее других искусств, как-то: живописи, скульптуры и музыки, и потому эффект его в эффекте» (VIII, 72). Но дело здесь не только в специфике зодчества, но и в колебании гоголевской мысли. Об этом свидетельствует последняя в этом цикле статья «Последний день Помпеи». Проблема эффектов здесь ставится уже несколько иначе. Вначале, правда, речь идет о том, что «эффекты... уже надоедают», делается даже прогноз, что XIX век «наконец обратится ко всему безэффектному» (VIII, 108). Но все это сопровождается серьезными оговорками. Первая оговорка: живопись отличается от произведений, «подверженных духовному оку» (в рукописи прямо называлась литература; VIII, 645), и в живописи эффекты более допустимы, так как в живописи лож-

[33] «Северная лира на 1827 год», СПб., 1826.

ные и неуместные эффекты будто бы «тотчас видны всякому» (VIII, 108). Вторая оговорка: эффекты отвратительны в руках поддельного таланта, но возможны, даже полезны в руках гения (VIII, 109).

Статья Гоголя важна не оценкой Брюллова, который здесь с явным преувеличением возводится до гения «всемирного» (VIII, 113), а выражением некоторых эстетических тенденций Гоголя, в других местах так ясно не выраженных. В основе статьи — мечты о появлении «всемирного» гения, выразителя *нашего* века, и о синтезе искусств, который по идее Гоголя намечается в *опере*, но который он же готов видеть осуществленным в самой живописи Брюллова. И хотя формального расхождения между статьями о Пушкине и о Брюллове нет, хотя и там Гоголь допускал и «высокое», и «резкое», лишь бы они отражали соответственную действительность, — фактически статья о Брюллове утверждает другой эстетический идеал, чем статья о Пушкине. В статье о Пушкине Гоголь выступал с защитой художественного анализа, исследования жизни до ее глубины и деталей, исследования и осмысления, в первую очередь, ее обыкновенных, безэффектных сторон. В статье о Брюллове Гоголь мечтает о художественном синтезе, о произведении, обобщающем идеи века. Оба идеала совмещались в сознании Гоголя, и сам он в процессе собственного художественного развития пытался их сочетать.

2

Исторические статьи «Арабесок» не отделены от эстетических никакой резкой границей: ведь и проблемы искусства он рассматривает в свете истории культуры, смена господствующих искусств, эволюция каждого, личная роль художника были для него явлениями, включенными в общеисторический процесс. С другой стороны, на создание истории он смотрел (в соответствии с обычными представлениями его времени) как на труд не только научный, но и художественный, как на элемент «словесности», самая история воспринималась при этом как драматический сюжет, исторические деятели как драматические характеры, историческая обстановка как материал для колоритных изображений. Границы между научной историей и историческим романом (или драмой) оказывались зыбкими.

Это сближение литературы с историей было связано с теми идеологическими сдвигами, в которых непосредственно отразились великие исторические потрясения и перемены. В пору, когда «шатались» (по пушкинскому выражению[34]) народы и государства, под непосредственным впечатлением июльской революции, поль-

---

[34] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. II, ч. 1, 1948, стр. 311.

ского восстания, холерных бунтов, новых событий во Франции, в Испании — в этом непрерывном историческом потоке, — естественным было усиление исторического самосознания.

Гоголь воспринял современные ему исторические веяния не только как рядовой культурный человек; проблемы истории занимали его особенно — даже профессионально как преподавателя истории. Им были даже задуманы большие исторические работы и к некоторым из них он, по-видимому, приступил. Он знал западноевропейских историков во французских подлинниках и в переводах. Но специалистом-исследователем Гоголь не стал, из статей его на исторические темы видно, что в истории он дорожит, с одной стороны, общефилософским осмыслением прошлого, с другой — его художественным воссозданием.

Гоголь — как и многие его современники — усвоил общераспространенные и передовые в то время идеи исторической закономерности и исторического развития.

«Показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями — вот цель всеобщей истории». («О преподавании всеобщей истории»; VIII, 26).

Гоголь знал, что воспроизведение своеобразия отдельных эпох было задачей передовых европейских историков. Гоголь читал Тьери и имел понятие о Нибуре. Но «своеобразность событий и явлений» могла быть раскрыта средствами не только ученого, но и художника. В. Скотт был общепризнанным мастером в этой области, о влиянии его не только на литературу, но и на историческую науку писали у нас и А. Бестужев, и Пушкин. Для Гоголя — задачи ученого и художника в воспроизведении истории сливались, примеры того же В. Скотта, Шиллера, Пушкина и многих других показывали, что задачи могли объединяться и в одном лице. Свою статью «Шлецер, Миллер и Гердер» Гоголь заканчивает абзацем, где требует от идеального историка сочетать в себе не только достоинства этих трех историков, но и черты собственно литературного мастерства: «высокое драматическое искусство» Шиллера (примером, впрочем, взята «История тридцатилетней войны»), «занимательность рассказа Вальтера Скотта и его умение замечать самые тонкие оттенки» и — наконец — «шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах» (VIII, 89).

В собственных исторических статьях Гоголя художественный образ и вообще эстетическое восприятие темы играют очень большую роль. Неудивительны поэтому и прямые соответствия между историческими статьями Гоголя и его собственно художественными произведениями: образ казацкой вольницы на фоне степного пейзажа в статье «О малороссийских песнях» является эскизом к «Тарасу Бульбе» (VIII, 91—92).

Внимание Гоголя-историка было сосредоточено преимущественно на двух отрезках мировой истории — на общеевропейском средневековье и на украинских освободительных войнах. Те же темы вошли и в его художественные замыслы: средневековье в неоконченную драму «Альфред», украинские войны в «Страшную месть», «Гетьмана» и «Тараса Бульбу». Средние века привлекают его не одним своим романтическим «фантастическим» колоритом (в изложении Гоголя нет ни намека на реставрационные идеи немецких романтиков): средние века для него представляли «узел, связывающий мир древний с новым» («О средних веках»; VIII, 14). Украинские освободительные войны воспринимаются им как яркий и характерный эпизод в истории родного народа и, вместе с тем, как контрастная параллель с окружавшей его российской современностью. Законченной концепции *русской* истории Гоголь нигде не изложил, не было и повода для нее в его исторической тематике, но по отдельным замечаниям ее она может быть восстановлена.

В статье о Пушкине Гоголь писал (цитируем по рукописи, где изложение свободно от цензуры): «Русская история — я не говорю о последнем ее направлении со времени императоров — не слишком <?> много вмещала в себе живости; характер народа был слишком бесцветен, разнообразие страстей мало было ему <?> известно» (VIII, 603). Как видим, Гоголь примыкает — хотя и с иной мотивировкой — к тем оценкам русского исторического прошлого, какие давали из его современников Н. И. Надеждин (статья об исторических романах, 1832), И. В. Киреевский (в статье «Девятнадцатый век») и особенно П. Я. Чаадаев. Но и для Гоголя история русского народа на этом не заканчивается, и он верит в ее будущее, хотя и не конкретизирует возможных форм этого будущего. Отношение Гоголя к будущему русского народа раскрывается в словах: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, *может быть, единственное* явление русского духа: это русский человек *в его развитии*, в каком он, может быть, явится чрез двести лет...» (VIII, 50; курсив мой, — *В. Г.*)

Гоголь как мыслитель и художник остро осознал контраст современности не только с народными возможностями, но и с героическим прошлым украинского народа, с сильными страстями и характерами, как яркими проявлениями национального начала. С этой темой связаны его замыслы повестей из украинской истории.

Исторические повести

1

Исторический роман, по общему признанию европейской критики 20—30-х годов, был наиболее актуальным из жанров: он наиболее соответствовал духу эпохи исторических переворотов;

кроме того, решительное обращение к конкретной истории было симптоматичным для общего всей литературы поворота к действительности. С развитием исторического романа во всех странах соединялись надежды на создание национальной литературы большого плана, большой проблемной насыщенности, на преодоление литературы камерной, узкопсихологической и подражательной.

Для Гоголя работа над романом из истории Запорожья была делом и естественным, и трудным. Естественным — потому, что на образах Украины и украинского народа был основан первый цикл его повестей, потому, что история Украины была предметом его специальных интересов, его научных замыслов. Трудным — потому, что те же образы требовали нового метода. В замысле исторического романа Украина была уже не особым миром, где отношения и действия героев направляются как в жанре сказки только авторским произволом. Интерес к истории требовал создания иного реального, исторически верного образа Украины. Сложность заключалась в том, что первоначальный образ не отпадал сразу, но мог в сознании художника совмещаться с новым: это видно уже из того, что работа Гоголя над сказочными и историческими повестями шла одновременно.

В самом деле: «Глава из исторического романа» (о полковнике Глечике) была напечатана в конце 1830 г. и, стало быть, писалась параллельно с первыми повестями «Вечеров». Эту главу сам Гоголь в своем примечании связал с романом «Гетьман» (III, 712). «Страшная месть», по всем данным, написана позже: в 1831 г. К 1832—1833 гг. относится, по-видимому, новое начало «Гетьмана» — шесть неполных глав, не напечатанных при жизни Гоголя, и одна из дальнейших глав о «кровавом бандуристе», из которой Гоголь, после цензурного запрета, мог напечатать только начало («Пленник» в «Арабесках»). О «Гетьмане» сам Гоголь писал: «Первая часть его была написана и сожжена, потому что сам автор не был ею доволен» (III, 712). Это был первый опыт, не давший определенных результатов.

В «Гетьмане» Гоголь еще мало самостоятелен. Насколько можно судить обо всем замысле по дошедшим главам, роман строился как цепь приключений молодого героя на фоне исторической борьбы, с исторически колоритными фигурами и сценами в фоне; в центре — судьба героя, и в ней обычное в авантюрном романе сплетение мотивов любви и враждебной интриги.

В главе о «кровавом бандуристе» система повествования с заботой о точном воспроизведении исторического колорита круто меняется, переключаясь на систему романа ужасов, эмоционально напряженного и резко гиперболического.

Мрачная тюрьма в сыром и смрадном подземелье, пытки над пленником, оказавшимся женщиной; таинственный голос; наконец, появление человека, с которого содрана кожа, — вот эффекты, на которых основана эта глава. Здесь обрывается сюжет фрагментар-

ного (да вероятно и не продолжавшегося) романа. Цензор, запретивший фрагмент, усмотрел в нем «отвратительную» «картину страданий и уничижения человеческого, написанную совершенно в духе новейшей французской школы», т. е. «неистовой школы» Ж. Жанена, молодого Гюго, Бальзака и др.[35] Существенно, однако, что «ужасное» в замыслах Гоголя было не абстрактной «обнаженной натурой», а натурой исторической, характеризующей время реальных пыток и иных ужасов; дается она, однако, в романтическом обобщении, в соответствии с образом легендарного народного героя.

Этот жуткий образ героя-мученика, однако, мало подготовлен начальными главами. Образ Остраницы в этих главах неясен. С одной стороны, Остраница с первых же строк показан как друг и заступник народа, как мужественный герой с «мощным взглядом» (III, 279) и гипнотическим влиянием на толпу; он сам говорит о своей вере в победу «вольного рыцарского народа» (III, 297) над поляками. Но он же признается, что в борьбу вовлечен был случайно: «Я ни об чем не думал, меня почти силой уже заставили схватиться за саблю» (III, 297). Он любит Галю, дочь предателя («Бежат все запорожцы, узнав, что и Галькин отец держит вражью сторону»; III 297), он зовет ее бежать с ним, но бежать не с тем, чтобы разделить тревоги борьбы, он хочет бежать в Польшу, к королю («или хоть к султану»; III, 289) выпросить себе прощение и землю; он сознается, наконец, что самое участие в народной борьбе было для него только предлогом, чтобы свидеться с Галей. В гоголевском Остранице сочетаются несоединимые черты Тараса и Андрия, и это не углубленное изображение трагического колорита, а неувязка характеристических черт, неясность замысла, которая и заставляла Гоголя переходить от неопределенного образа первых глав к жутким эффектам «Кровавого бандуриста», и, наконец, вовсе отказаться от продолжения.

2

«Тарас Бульба» уже в первой редакции, написанной в 1834 г. (о которой пока только и будет идти речь), резко выделяется своей творческой самостоятельностью и своеобразием. Гоголь, прежде всего, отказался от жанра романа, и это имеет не одно внешнее значение. В сжатом объеме повести стала невозможной авантюрно развивающаяся цепь событий, стали невозможны и частые историко-бытовые отступления. Здесь все концентрировано: историческое событие и немногие характеры непосредственных участников события составляют все содержание повести. «Историчность» произведения этим резко повышается, естественно, и в центр повести помещается не герой-любовник, лишь

[35] В кн.: Литературный музеум, Пгр., 1921, стр. 27—39.

случайно вовлекаемый в историю, а наиболее характерный для эпохи деятель-борец. Своеобразно и смело решает Гоголь и ту проблему, которая вызвала в его время споры в европейской критике: проблему взаимоотношения исторической правды и художественного вымысла. Гоголь отказывается вовсе от изображения подлинных исторических лиц и даже событий. Он создает как бы вариант исторической действительности, не равный, а лишь подобный реальной истории. Казацкие войны с поляками за свободу Украины даны в типическом обобщении: это столько же войны 30-х годов XVII века времен Остраницы, сколько позднейшие времена Хмельничины. Отдельные имена и даты, притом противоречащие друг другу, кажутся здесь случайными. Обобщенным является центральный образ Тараса Бульбы, которому в истории нет точного соответствия. Основными художественными заданиями становятся передача пафоса народной борьбы, общего исторического и национального колорита. Обоснованием художественного генезиса и метода «Тараса Бульбы» была статья Гоголя «О малороссийских песнях». Гоголь указывает на украинские песни как на важнейший источник сведений о «протекшем быте» (VIII, 291) Украины. «Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции: в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 91).

Все сказанное Гоголем о втором типе историка всецело, конечно, относится к историку-художнику, для которого важны не «верные реляции», а «дух минувшего века». С этим связано и восторженное восклицание Гоголя в письме к Максимовичу (9 ноября 1833 г.): «Моя радость, жизнь моя! песни! как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями!» (X, 284). И для «Тараса Бульбы» Гоголю пришлось учесть непосредственно исторические материалы — «Историю Руссов» Полетики (ранее приписывавшуюся Г. Конискому), «Описание Украины» Боплана и др., но «общий характер всего целого» Гоголь воссоздавал прежде всего на основе украинских песен (из сборников Цертелева, Максимовича, Срезневского и др.).

В первой редакции «Тараса Бульбы» Гоголь еще не извлек из украинского фольклора всех тех возможностей, которые во второй редакции помогли ему создать своеобразную историческую эпопею. Стилистически Гоголь ориентируется еще не столько на песни и думы, сколько на традицию исторического романа; лиро-эпический стиль, испробованный в «Страшной мести», с этой тра-

дицией пока не сливается; лирический стиль прикрепляется здесь — как это было в повестях типа «Майской ночи» — лишь к особым «поэтическим» элементам повести: к картинам природы или к изображению грустных и трогательных переживаний (прощание матери с детьми, скорбь Тараса об Остапе). В украинском фольклоре (особенно в думах) Гоголь прежде всего ищет ответа на вопрос о национально-историческом характере. Именно о характере, а не о характерах: и в статьях Гоголя («Взгляд на составление Малороссии», «О малороссийских песнях»), и в «Тарасе Бульбе» лишь один обобщенный характер, в котором и сосредоточены национально-исторические черты, как понимал их Гоголь; Остап и кошевой (в первой редакции — один) дают лишь разновидности того же единого характера; остальные запорожцы представляют собою «хор», наделенный тем же характером, лишь слабее выраженным; Андрий представлен как исключение, как противоречие с этим характером.

В «Тарасе» показаны, прежде всего, черты «рыцарские» (II, 306): беззаветная преданность родине, своему народу, «товариществу» (II, 327), самоотверженность и боевая отвага, «широкая воля казацкой жизни» (VIII, 91). Подчеркивание «рыцарского» характера казачества здесь не случайная историко-лингвистическая деталь. «Рыцарский» характер казачества — донского и запорожского — не раз выдвигался такими авторами, как А. Корнилович и А. Бестужев, — в целях идеализации казацких вольностей и освободительных задач их борьбы (см. «Русскую старину» Корниловича и составленное А. Бестужевым примечание о Палее к «Войнаровскому» Рылеева). Гоголь продолжает, таким образом, декабристскую традицию идеализации казацкой вольности. Прошлое Украины Гоголь рисует всегда в движении, в борьбе и не раз противополагает именно это активное начало той вялости и неподвижности, которую он отмечал в современности («никакой дух не блестит в народе»; X, 139).

Но, выдвигая на первый план «рыцарские», героические черты, вовлекая их из самой истории и народного эпоса, Гоголь этими чертами не ограничивается. Он создает не «идеальный», а исторически конкретный характер. Он не скрывает того, что боевая энергия казака выражалась в формах самой необузданной жестокости; но он и не морализирует по поводу этих черт, а показывает их историческую обусловленность и необходимость. Он изображает своего любимца Бульбу не только «упрямым страшно» (II, 46), но и холодно-деспотическим в отношении к жене, наглядно при этом показывая, как эти черты — не личные, а типические — сложились в исторических условиях.

В гоголевское представление об украинском национальном характере входят черты лукавства и юмора. Эти именно черты делают характер Тараса особенно жизненным. В первой же главе образ Бульбы показан в его сложности.

В повести Гоголя нет примитивного морализирования, но это еще не делало ее безоценочной. Авторская оценка выражена отчасти непосредственными авторскими замечаниями, но главным образом *авторским юмором*, который поднимает читателя над историческим материалом и вскрывает в психологии героев такие черты, которые ни ими самими, ни другими героями не могли бы быть замечены. Вот Тарас, обманом пробираясь с Янкелем в тюрьму к Остапу, выступает в несвойственной его прямому характеру роли и при первом же испытании забывает об этой роли, простодушно разразившись бранью против тюремщика в защиту своих соотечественников. Вот он же, на волоске от гибели, останавливается, чтобы поднять свою люльку. В этом органическом сочетании героизма и простодушия — трагического и смешного — при сохранении полного исторического правдоподобия было особое своеобразие Гоголя, тогда же отмеченное Белинским.[36] Замечательно, что авторский юмор является для полного прояснения характера обычно на самых крутых поворотах сюжета, когда естественно было бы ждать «нормального» (благополучного) развития авантюрного мотива (в тюрьме, в бегстве) — во всех этих случаях тонкая психологическая черта предопределяет нарушение авантюрного шаблона. Так характер, возникший на основе романтической идеализации запорожской старины, перерастает в характер реалистический.

Особое место в сюжете «Тараса Бульбы» занимает линия Андрия, эпизод его любви и измены родине. Андрий изображен как представитель иного миропонимания, иной психологии: «поэзию битвы» он переживает лишь эстетически, вне глубокой народной основы, к которой возводятся другие образы повести; поэзия личной любви переживается им даже не в конфликте с национальным долгом, а в прямом отрыве от него. Гоголь уделил личной любви ее исторически правдоподобное место — во второстепенном эпизоде, в противоречии со всем содержанием и пафосом повести. Традиционный мотив влюбленных врагов получил здесь бескомпромиссное разрешение, наиболее убедительное исторически: в условиях народной войны подчинение личному чувству влечет за собой измену, измена — беспощадную казнь. Историческое и личное введено здесь в свои естественные берега, в отличие не только от неудавшегося «Гетьмана», но и от многих построений В. Скотта.

В романах В. Скотта современники видели возможности новой эпопеи, в критике возникали параллели между современным романом и эпосом Гомера. Возникали подобные сближения и в связи с «Тарасом Бульбой». Белинский писал о «Тарасе Бульбе» в 1835 г.: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип».[37] Гоголь стре-

[36] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 298.
[37] Там же, стр. 304.

мился, однако, еще полнее осуществить жанр и стиль народной эпопеи, это было задачей новой редакции «Тараса Бульбы». Но повесть Гоголя уже и в первой редакции заключала элементы «эпопеи» в самом своем замысле и по яркости и убедительности произведения целой исторической эпохи оставалась вплоть до появления «Мертвых душ» высшим достижением Гоголя-повествователя.

3

Последняя из украинских повестей Гоголя «Вий» лишь с оговорками может быть отнесена к историческим; исторический колорит ее — неопределенный, и основное содержание — фантастика, а не история. И все же «Вий» существенно отличается от таких повестей с историческим колоритом, как «Пропавшая грамота» и «Страшная месть». Реальный фон повести задуман как воспроизведение подлинного быта киевской бурсы и дворни сотника, — какие бы ни были в повести анахронизмы. Как исторически подлинный характер задуман и Хома Брут — центральная фигура повести. «Вий» написан не только после «Вечеров на хуторе», но и после петербургских повестей и после «Тараса Бульбы». Самая фантастика «Вия» есть возвращение назад, но уже с учетом всего предыдущего опыта.

Двойственное реально-фантастическое содержание «Вия» не было новостью для автора «Вечеров» и «Портрета», но нигде еще эта двойственность не была так литературно осмыслена, как в «Вии», нигде не была доведена до таких крайних пределов. Нигде еще не были так противопоставлены друг другу обывательское и чудесное с извлечением художественного эффекта из этого именно контраста. Самая фантастика в «Вии» существенно иная, чем раньше у Гоголя. До сих пор, чем ближе соприкасался Гоголь с народной сказкой, тем ироничнее и трезвее велось повествование: сказочные мотивы как материал «подлинных» народных верований легко сочетались с реалистическими элементами повестей. «Пропавшая грамота», «Ночь перед рождеством», «Заколдованное место» — наименее романтические повести в цикле. Там же, где фантастикой определялись переживания трагические — как в «Вечере накануне Ивана Купала», как в «Страшной мести» (отчасти в «Майской ночи»), — там и народная фантастика заслонялась литературно-романтической. Ни одна из этих повестей не опирается на целый сказочный сюжет.

В основе «Вия» — законченный сказочный сюжет, переданный с большой близостью к источнику, хотя и со многими новыми деталями. Но эта народно-сказочная основа переосмыслена, насыщена новым напряженно эмоциональным лирическим содержанием. «Вий» представляет собою опыт своеобразного художественного синтеза, где фольклорная подлинность «Ночи перед

рождеством» соединилась с эмоциональным содержанием «Страшной мести» и с реалистической четкостью бытовых характеров зрелого Гоголя — автора «Невского проспекта» и «Тараса Бульбы». Но эта последняя фантастическая повесть Гоголя стала и наиболее романтической из его повестей. Здесь, в лирическом переосмыслении сказочного сюжета зазвучали две характернейшие романтические темы — и как раз наименее воспринятые Гоголем до того: романтическое отношение к природе и романтическая эротика. Обе темы соединяются в картине видений Хомы в лунную ночь и разблачении ведьмы-панночки; затем гномы и глава их Вий изображены романтическими духами земли, олицетворением таинственных, темных сил природы. Наконец, третья романтическая тема, неотделимая от этих двух, — тема «ночных сторон» человеческой психики — соединяет фантастические элементы повести с реальными: один и тот же герой, притом трезвейший и рассудительнейший из обывателей, оказывается способным на тончайшие переживания, хотя и вновь забывает о них днем за кружкой пива. Мотив «ночного» сознания не был для Гоголя новым, таким сознанием наделены у него и Петрусь, и Катерина, и Чертков, но только в «Вии» Гоголь извлек из этого ультраромантического мотива эффект тонкого психологического юмора.

Так, даже в фантастическом сюжете «Вия» наиболее законченным художественно оказался образ Хомы Брута с его «стоистическим равнодушием».[38] Это был новый вариант «национального» характера, но только внешним образом соприкасавшийся с подлинно «стоистическими» героями «Тараса Бульбы», в основе же своей контрасный по отношению к ним; образ не хладнокровного героя, а равнодушного обывателя. Этими своими обывательскими чертами, раскрытыми в свете авторского юмора, Хома Брут сближается с целым рядом дальнейших гоголевских характеров.

Драматургия

1

В составе гоголевского творчества драматургия — органическая и очень существенная часть. Работа Гоголя над драматическими произведениями падает на центральное в его творческой биографии десятилетие (1832—1842); она идет параллельно с созданием его значительнейших книг — «Миргорода», «Арабесок», «Мертвых душ».

В драматургии Гоголя еще решительнее, чем в его повествовательном творчестве, возобладало начало комизма. Это тем более понятно, что для драматурга его времени почти неизбежен был вы-

---

[38] Там же, стр. 304.

бор между комедией и трагедией; в промежуточных жанрах не было создано устойчивой традиции.

Гоголь испробовал свои силы и в мелодраме, и в исторической трагедии, но прочных результатов они не дали. Сохранившийся отрывок (две сцены) драмы из современной жизни (V, 195—198) кажется чем-то инородным в гоголевском творчестве. Первая сцена этого отрывка представляет собою трагическую развязку какого-то эпизода, столкновение двух героев (Валуева и Баскакова): каждый из них называет другого подлецом; наконец, Баскаков убивает Валуева и застреливается сам. Вторая сцена состоит из почти сплошного монолога слуги. Ни сюжет, ни характеры по сохранившимся отрывкам не могут быть воссозданы. Этот отрывок условно датируется 1832 г., т. е. тем годом, когда Гоголь работал и над своей первой комедией. В 1835 г., т. е. одновременно с первоначальными редакциями «Женитьбы» и «Ревизора», Гоголь работал над исторической драмой из англосаксонской истории IX века («Альфред»). Из этой драмы сохранилось первое действие и начало второго; по-видимому, больше и не было написано. Это начало впервые напечатано было уже после смерти Гоголя. С большим сочувствием отозвался об «Альфреде» Чернышевский, отметивший ряд эстетических достоинств пьесы. Чернышевский же попытался разгадать и идейный замысел Гоголя. «Идея драмы — писал он — была, как видно, изображение борьбы между невежеством и своевольем вельмож, угнетающих народ ... и Альфредом, распространителем просвещения и устроителем государственного порядка».[39] В «Альфреде» Чернышевский видел черты сходства с образом Петра I. Все эти наблюдения Чернышевского долго оставались без отклика в гоголевской литературе, и сама драма долго не привлекала к себе интереса. Лишь в недавнее время был точно установлен круг исторических чтений Гоголя при создании «Альфреда» и намечено возможное дальнейшее развитие сюжета.[40] Перед нами несомненно не только героическая трагедия, но и опыт исторической народной трагедии. Та же задача в то же самое время привлекала внимание Пушкина (на близость «Альфреда» к «Сценам из рыцарских времен» Пушкина также указывал Чернышевский[41]). «Альфред» имеет очевидные точки соприкосновения с «Тарасом Бульбой» — гороическим эпосом об одной из основных в судьбе народа исторических катастроф. Но по самой теме своей «Альфред» ближе, чем «Тарас Бульба», к обличительным произведениям Гоголя — их связывает общая проблема исцеления «ран и болезней» государственной жизни. Вероятно,

---

[39] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, стр. 527.

[40] М. П. Алексеев. Драма Гоголя из англо-саксонской истории. В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Под ред. В. В. Гиппиуса, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 242—285.

[41] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, стр. 527.

именно потому замысел драмы из англосаксонской истории был заслонен и отодвинут более актуальным в сознании самого автора замыслом «Ревизора».

2

В литературном развитии Гоголя усвоение комедийной традиции играло значительную роль. Мемуаристы рассказывают об успехе юноши Гоголя в школьных спектаклях и именно в комических ролях. В первых же повестях Гоголя Плетнев поразился «драматическими местами», и это было для него основанием ожидать от Гоголя большого совершенства в комедии (письмо к Жуковскому от 8 декабря 1832 г.).[42]

К 1832 г. относятся первые свидетельства об особом интересе Гоголя к вопросам русской комедии, переданные в воспоминаниях С. Т. Аксакова. По словам Аксакова, Гоголь говорил, «что комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену — то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его».[43] Через полгода после этого разговора Плетнев сообщает Жуковскому, что «у Гоголя вертится на уме комедия», а уже в феврале 1832 г. и Плетнев Жуковскому, и сам Гоголь Пушкину сообщают о неудаче этого замысла.[44]

«Я не писал тебе: я помешался на комедии», — писал Гоголь Погодину 20 февраля 1833 г. «Она, когда я был в Москве, в дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей, но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: *Владимир 3-й степени*, и сколько злости! смеху! соли! Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пиэса не будет играться? Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела. Какой же мастер понесет на показ народу неконченное произведение? — Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости!» (X, 262—263).

Из этих двух показаний — Аксакова и самого Гоголя — уясняется много существенного для понимания Гоголя-драматурга. Первое: *комедия в сознании Гоголя неотделима от веселого смеха* (что вовсе не было обязательным в современной Гоголю драматургии). Второе: убеждение, что «комизм кроется везде, что, живя посреди его, мы его не видим» (ср.: «что ежеминутно пред

---

[42] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 64.
[43] С. Т. Аксаков, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 153.
[44] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 64.

очами и чего не зрят равнодушные очи»; XI, 134). Задача обнаружения этого «скрытого» комизма, очевидно, совпадает с задачей реалистического раскрытия *характеров*, в которых и кроется «невидимый» комизм. Третье: комедия должна строиться не на одном раскрытии характеров, но и на общественной «правде и злости» против явлений, охраняемых цензурой (в данном случае, против бюрократизма, против привилегий чина и титула). Четвертое: комедия мыслится Гоголем как произведение прежде всего *сценическое*. Все эти черты: общественно-обличительные задания, раскрытие комического в самых характерах, ориентация на веселый смех и на сценическое воплощение, — остались определяющими чертами всего драматургического творчества Гоголя. Тесно связанные с повестями и основанные на том же романтическом разрыве мечты и существенности, комедии Гоголя непосредственно отражали и разоблачали социально-историческую «существенность», противостоящую «мечте» лишь в сознании автора. Реалистический метод Гоголя в объективной драматической форме мог проявиться в наиболее чистом виде.

Работа Гоголя над «Владимиром 3-й степени» была остановлена, по-видимому, на втором действии. Вот сюжетная схема этого начала, насколько возможно ее восстановить по сохранившимся рукописным и печатным текстам.

Иван Петрович Барсуков, крупный петербургский чиновник, выслуживается перед министром и, надеясь на протекцию своего приятеля, Александра Ивановича, добивается ордена Владимира 3-й степени. Однако Александр Иванович не только не намерен ему протежировать, но собирается интриговать против него, завидуя его успехам, а себя считая обойденным. Эта сцена комедии была Гоголем обработана для печати еще в 1836 г. и озаглавлена «Утро делового человека». Одна из следующих сцен должна была происходить у сестры Барсукова, Марьи Петровны Повалищевой. Она хочет женить сына (титулярного советника) на княжне Шлепохвостовой. Но сын отказывается, так как любит бедную девушку, дочь мелкого чиновника. Повалищева собирается расстроить эту свадьбу и едет сама на квартиру «того чиновника» (V, 354). Между тем в Петербург приезжает брат И. П. Барсукова — степной помещик, он начинает дело против брата, обвиняя его в подделке духовного завещания, и за помощью прибегает к Александру Ивановичу (эта сцена была переработана в «Тяжбу»). Затем после перерыва следует сцена в лакейской И. П. Барсукова. Здесь встречаются чиновники: секретарь Барсукова — немец Шнейдер (появлявшийся и в «Утре делового человека»), какой-то Каплунов, затем удрученный своей служебной неудачей Петрушевич и, наконец, Закатищев. Последний собирается с выгодой для себя воспользоваться случайно узнанным секретом о «сюрпризце», который готовит Барсукову «родной братец» (V, 359). Разговоры чиновников перебиваются разговорами

слуг — солидного дворецкого Лаврентия и горничной Аннушки: они беседуют о предстоящем бале, на который приглашены, кроме слуг, и некоторые чиновники. Единственное, что нам известно о дальнейшем плане комедии, сообщено драматургом В. И. Родиславским со слов М. С. Щепкина: «Старания героя пьесы получить орден составляли сюжет комедии. В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени. С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-й степени и воображает, что этот крест уже на нем».[45]

Причины неудачи первой комедии Гоголя объяснены как самим Гоголем в приведенном уже письме, так и Плетневым в письме 17 февраля 1833 г. к Жуковскому: «Он слишком много хотел обнять в ней, встречал беспрестанно затруднения в представлении и потому с досады ничего не написал»[46] (последние слова, как мы знаем, не точны). «Затруднения в представлении» — это, конечно, затруднения цензурного порядка. Действительно, невозможно было и мечтать провести через цензуру комедию, где главные лица — крупные (вероятно, «превосходительные») столичные чиновники, где фигурирует и министр («его высокопревосходительство»), хотя бы и за сценой. Нет сомнений и в общей направленности, какую имела бы начатая комедия: «злость, смех, соль», «правда и злость» (X, 262—263) — все это достаточно ясные определения.

Но имела значение, по-видимому, и другая причина, указанная Плетневым: «он слишком много хотел обнять в ней». Комедия задумана была, действительно, с исключительной широтой диапазона: чиновники всех рангов от низшего до высшего; столичный большой свет; мир слуг с их обособленной жизнью; эпизодически — образы провинциалов. Очень сложным было и строение сюжета. Распадение неоконченной комедии на четыре отдельные «сцены», обработанные Гоголем для печати как независимые друг от друга, было не простой случайностью творческой биографии Гоголя: оно отчасти было обусловлено известной обособленностью самих этих сцен, а также и недостаточной четкостью большинства характеров.

Разорвать последние связи между сценами было нетрудно, достаточно было изменить имена и фамилии и сделать небольшие изменения и сокращения.

Фрагменты «Владимира 3-й степени» даже в их первоначальном виде обнаруживают значительную *самостоятельность* Гоголя как драматурга; он не повторяет ни сюжетных штампов, ни тра-

---

[45] Там же, стр. 71.
[46] Там же.

диционного комедийного типажа: характеры и сюжетные линии здесь подсказаны, прежде всего, *самим материалом.*

Наиболее существенным для дальнейшего пути Гоголя-драматурга были тенденции радикальной ломки традиционных сюжетных схем, тенденции построения комедии на новой, общественно-актуальной сюжетной основе. Впоследствии Гоголь формулировал их в «Театральном разъезде» (1842 г.) в реплике «второго любителя искусств». Возражая против любовной интриги как «вечной завязки» драмы, второй любитель говорит: «Стоит вглядеться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место,... отмстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142).

Эти слова имеют характер декларации для всего драматургического творчества Гоголя начиная с «Владимира 3-й степени». Формулы: *«Стремление достать выгодное место», «отмстить за пренебрежение, за насмешку»,* — представляют собою вариации сходных мотивов «Владимира 3-й степени» — стремления добиться ордена (Барсуков), зависти к счастливому сопернику (Александр Иванович).

Замысел первой комедии Гоголя основан был именно на электричестве чина (вся ее бюрократическая интрига), денежного капитала (мотив борьбы за завещание), выгодной женитьбы (княжна Шлепохвостова и Миша Повалищев). Не исключалось при этом и «электричество» любви, но любовь была показана как раз в переплетении и конфликте с мотивами погони за чином, капиталом, выгодной женитьбой. В «Театральном разъезде», в дальнейших словах того же «второго любителя», тема отказа от любовной интриги получает новое и более глубокое обоснование: любовь, как и «все другие чувства, более возвышенные», войдя в драму, должна быть развита «во всей глубине». «Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет и значение комедии общественной непременно исчезнет» (V, 143).

Оригинальность Гоголя заключается в создании нового типа «высокой» общественно-значительной комедии и в той своеобразной последовательно-реалистической комедийной системе, которая может быть установлена на основе его завершенных созданий, главным образом «Ревизора».

3

Созданию «Женитьбы» предшествовал комедийный замысел, от которого сохранилось одно первое действие. Комедия носила название «Женихи». Здесь не было еще ни Петербурга, ни купеческой среды, ни даже главных действующих лиц — Подколесина и Кочкарева (по крайней мере в сохранившемся первом действии).

Действие разыгрывается здесь в провинциальной помещичьей среде, хозяйка посылает искать женихов на ярмарке; они и являются: это Яичница — здесь он помещик, портупей-юнкер в отставке, Жевакин, Онучкин (Анучкин) и заика-чиновник Пантелеев (о нем в тексте «Женитьбы» осталось лишь упоминание). Невеста, в первых сценах изображенная довольно развязной, теперь обнаруживает перед настояниями женихов полнейшую нерешительность. («Вы все очень хорошие молодые люди и мне весьма нравитесь»; V, 260). На этой сцене ранняя редакция обрывается. Яичница еще сильно напоминает фонвизинского Скотинина; характеры Жевакина и Анучкина намечены, но еще далеко не развиты. Преобладает внешний комизм — вплоть до традиционно-фарсовой ситуации ссоры женихов и готовящейся потасовки. Нам известно только первое действие из намеченных трех. Никаких данных о предполагавшемся движении сюжета во втором и третьем действии нет. Над «Женихами» Гоголь работал в течение 1833—1834 гг. В конце 1835 г. замысел этот был перебит «Ревизором»; затем над «Женитьбой» Гоголь работал между 1836 и 1842 г.

Если применить и к «Женитьбе» выражения «Театрального разъезда», то окажется, что сюжет строится здесь на «электричестве» выгодной женитьбы, но в неразрывном сочетании с «электричествами» чина и звания и, стало быть, с социальными отношениями. Перенесение действия в купеческую среду, мотивы погони купеческих семейств за женихами-дворянами, а дворян-чиновников и военных за богатыми невестами, хотя бы они были не «штаб-офицерки», а «купцов третьей гильдии дочери», (V, 13), — все это отражало подлинные изменения в русской социальной жизни и придавало комедии реалистическую убедительность. Купеческая среда в процессе создания появилась не сразу: ее не было вовсе в «Женихах»; нет признаков ее и в черновых набросках «Женитьбы».

Общественная острота комедии бесконечно выросла с прикреплением повести к купеческой среде, сопоставленной с пошлостью и некультурностью «благородного» чиновничества и офицерства. Если Чернышевский сказал, что у Островского «очень немногое прибавлено к тому, что уже указано Гоголем»,[47] это можно понимать только в том смысле, что уже у Гоголя намечена общая картина купеческого «темного царства», хотя и беглыми штрихами (покойный Тихон Пантелеймонович, хранитель сословных устоев, который «усахарил» насмерть жену, благо рука была «в ведро величиною»; V, 20). Но и проходящая перед читателем галерея женихов-дворян представляют собою не менее «темное царство»: за некоторым внешним лоском кроется здесь грубое невежество (разговор о Сицилии, о французском языке — варьирующий еще

[47] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, стр. 47.

сумароковские сатирические мотивы), грубо практическое отношение к женщине и браку («были бы только статьи прибавочные в хорошем порядке»; V, 42); единственный слабый след «культуры» — «стишки», хранящиеся в сундучке у Жевакина, — штрих, дополняющий общую картину. В этом свете понятна авторская ирония в изображении «принципиального» спора на тему о сословной чести, о том, кто будет «попочтеннее» — купец или дворянин; тем более веско звучит почти финальная реплика Арины Пантелеймоновны Кочкареву: «Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства» (V, 61).

Таким образом, хотя и в меньшей мере, чем «Владимир 3-й степени» и «Ревизор», «Женитьба» все же приобрела значение комедии общественной — не только совокупностью характеров, но и всей конструкцией пьесы.

Характеры — основное достижение этой гоголевской комедии.

Центральные образы «Женитьбы» — Подколесин и Кочкарев — невольно приводят на память «нерешительных» и «хлопотунов» догоголевской комедии.

Но разница между Гоголем и его предшественниками очень существенна. Традиционная «комедия характеров» строила характер на одной твердой психологической черте, на одном «пороке» или «слабости». Образы этих «нерешительных», «рассеянных», «ревнивых» и т. п. неизбежно становились схематичны и абстрактны. Некоторым шагом вперед была замена «слабостей» «чудачествами»; но на деле и «чудачество» сводилось обычно к одной маниакальной черте (характерные фигуры подъячих, стихотворцев, докторов и т. п.). Принципы построения характера у Гоголя решительно исключают схематизацию. Отдельная, хотя бы и ведущая, черта характера у него всегда является лишь элементом *целостного сложного и общественно конкретного* характера. Подколесин — не абстрактный «нерешительный». Его нерешительность — не фатальное, прирожденное свойство, а лишь следствие той, явно намеченной Гоголем «обломовщины», которая заставляет его предпочитать привычную холостяцкую комнату и насиженный диван неиспытанной новизне.

Прыжок Подколесина в окно особенно возмутил «избранную» публику, собравшуюся на первое представление «Женитьбы» 9 декабря 1842 г. Это и неудивительно: сцена эта была вызовом всем традициям — во-первых, она вносила в комедию (которая воспринималась как «благородная»: герой был из «хорошего общества») черту резкого комизма, во-вторых, отменяла финал, который считался сам собою подразумевавшимся, и, в-третьих, разрушала шаблон «нерешительного» героя, под который зрители невольно (хотя и незакономерно) подводили Подколесина. Гоголю важно было показать не столько проявления нерешительности, как индивидуальной черты, сколько власть бытовых привычек и над практическими расчетами, и над неожиданным «увлечением» героя.

Намеки на социальную характеристику Кочкарева можно видеть в том, что страсть Кочкарева к хлопотам показана как прихоть праздного человека («Поди ты — спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!»; V, 55). При внешнем сходстве комедийные функции Кочкарева и предшествующих «хлопотунов» совершенно различны. Гоголь лишил своего хлопотуна простодушия; Кочкарев не только хлопочет, но и интригует, и шантажирует. В Кочкареве отчасти уже намечается тема ноздревщины.

Группа женихов — и в целом, как группа, и каждый характер, взятый отдельно, — обнаруживает известную зависимость от традиции комедийных «чудаков», особенно в раннем варианте комедии. Впрочем, Яичница, превратившись в столичного чиновника, сохранил только самую общую основу своей характеристики, а все остальное было создано вновь в соответствии с его новым обликом (чисто чиновничья деловитость, независимость в практических делах, дипломатичность в нужных случаях).

Большим завоеванием русской комедии были женские роли «Женитьбы», особенно главной роли — Агафьи Тихоновны. Гоголь индивидуализирует свой центральный женский образ. «Нерешительность» Агафьи Тихоновны показана с неменьшей социально-психологической убедительностью, чем нерешительность Подколесина: это прежде всего страх перед «переменой состояния», перед отрывом от привычной среды, вместе с желанием этого отрыва, с желанием подняться по социальной лестнице. В этой растерянности перед равно «достойными» представителями чуждого культурного мира подчеркнуты черты наивности и простодушия. Отсутствие в этом образе как шаржа, так и примитивной идеализации открывало пути для создания женских образов Островского, а сваха Гоголя была уже непосредственной предшественницей свах Островского.

Не меньшая новизна обнаружена была Гоголем и в построении комедийного сюжета. Гоголь создал комедию, ломая традиционные границы «веселой» и «чувствительной» комедии; ему оказались не нужны ни традиционно-комические положения (без которых не обошлись «Женихи»), кроме финального прыжка, тщательно мотивированного, ни чувствительный (любовный) элемент. Помимо комизма отдельных характеров, комизмом проникнута вся композиция «Женитьбы»; комизм заключается в том, что все состязания действующих лиц друг с другом, несмотря на непрерывное движение сюжета, *ничем* не разрешаются. Здесь всплывает «старое правило», которое Гоголь однажды (в 1832 г.) записал в числе «материалов для комедии»: «уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство» (IX, 18). Своеобразие Гоголя заключалось не только в доведении этого «старого правила» до конца, но и в замене внешних «помешательств» внутренними мотивами.

Комедия Гоголя была подлинно реалистической комедией, так как в ней решительно отброшены все условности сюжета и характеров; сюжет и характеры и самый язык построены на основах, оправданных самой социальной действительностью. «Женитьба» несводима ни к какой «морали» (типа «не в свои сани не садись»), в ней нет ни идеализированного, ни шаржированного изображения социальных групп. Как в отдельных характерах — особенно в характере Подколесина, — так и во всем целом пьесы Гоголь достигает высоты большого типического обобщения. При всем том в истории творчества Гоголя «Женитьба» имеет значение второстепенное по сравнению с его центральной комедией «Ревизор».

4

Комическая тема переполоха от приезда мнимого ревизора была основана на многочисленных, постоянно обновлявшихся жизненных впечатлениях. Не раз эта тема получала и литературную обработку. Наиболее близка к «Ревизору» по сюжету комедия Квитки «Приезжий из столицы» (написана в 1827 г., напечатана только в 1840 г., т. е. позже «Ревизора»); герой комедии, Пустолобов, сознательный авантюрист, выдает себя в уездном городе за важную особу, принимает взятки, но разоблачается в финале. Тема должностных злоупотреблений и взяток была основой и очень известной в свое время «Ябеды» Капниста (1795) и комедии Квитки «Дворянские выборы» (1829); тему подкупа ревизоров (настоящих) встречаем в сценах Н. Полевого «Ревизоры, или Славны бубны за горами» (1832), но только Гоголь создал на этой основе реалистическую комедию первостепенного художественного и исторического значения.

Произвол как бытовое явление, притесненные и беззащитные низы и явно негодные, своекорыстные правители, — эта тема сама по себе была политически острой даже ограниченная масштабом уездного города. Воспринять гоголевский город как образ всей николаевской России, как город Глупов своего времени было уже не трудно. Гоголь не имел в виду обличения самой государственной машины, но он ничего не сделал и для ее защиты. В отличие от всех своих предшественников он не показал в «темном царстве» уездного чиновничества ни единого «луча света», не бросил в публику ни единого изречения благонамеренного характера. Поэтому и появление жандарма в финале с известием о приезде «чиновника из Петербурга» имеет в «Ревизоре» другой эффект и смысл, чем появление карающих агентов власти (или известий о них) в «Недоросле» Фонвизина или в «Ябеде» Капниста. Там правительство реально вмешивалось в действие и развязывало узлы, запутанные злоумышленниками; здесь — торжествует только общая идея законности и возмездия.

Прогрессивная направленность «Ревизора» обнаружилась очевиднее всего в методе разработки *характеров*. Преодолев еще в первом своем комедийном опыте условный схематизм типажа, Гоголь должен был особенно резко разойтись со своими предшественниками в типаже общественно-обличительной комедии. Герои «Ревизора», как и герои «Женитьбы», лишены резко выраженных индивидуальных пороков; личная воля каждого вообще играет лишь малую роль в их поведении. Тем самым обличение переключается с частного на общее, с отдельных личностей на общественные «порядки», «нравы», на распространенную в данной среде «житейскую мудрость». Эта особенность гоголевского метода была замечена Белинским в статье 1840 г. о «Горе от ума». Характеризуя городничего, Белинский писал: «Но заметьте, что в нем это не разврат, а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях... он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: „не я первый, не я последний, все так делают“».[48]

Характеры «Ревизора» очень далеки от условных комедийных характеров, они, прежде всего, непосредственно жизненны. Это относится не только к группе чиновников, с городничим во главе, — группе, резко отличающейся от аналогичных групп у предшественников Гоголя. Это относится и к образу Хлестакова. Образ этот — центральный в комедии, хотя в гоголевском замысле Хлестаков ни в каком смысле не должен быть «героем». Это ничтожество, из которого только «сила всеобщего страха создала замечательное комическое лицо» («Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует Ревизора»; IV, 116). Характеристика Хлестакова, данная самим Гоголем, состоит, прежде всего, из отрицательных черт: «несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове... Говорит и действует без всякого соображения» («Характерны и костюмы»; IV, 109). Итак, с одной стороны, пустота и бессодержательность, с другой — приспособляемость к обстоятельствам, готовность и способность играть любую роль. Совершенно очевидно, что Хлестаков не только тип мелкого чиновника из помещичьих сынков, что в образе этом заключено широкое обобщение. В «Отрывке из письма ... к одному литератору» Гоголь так именно и объяснял образ Хлестакова: «Словом это лицо должно быть тип многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадается и в натуре... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым» (IV, 101).

Тем самым Хлестаков решительно отделяется от тех традиционных героев догоголевской комедии, которых можно было бы

---

[48] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, 1953, стр. 453.

представить себе в положении Хлестакова. Хлестаков не сознательный обманщик, разоблачаемый за свое личное поведение, каким показан Пустолобов в «Приезжем из столицы» Квитки. Хлестаков — не «лгун», не «хвастун», не «волокита», не «щеголь», не «мот» в том смысле, какой придавался этим определениям в «комедии характеров», где одной чертой определялось поведение героя и ею же исчерпывалась его характеристика. Хлестаков не чужд ни одной из этих черт, но все они подчинены его общему облику, для определения которого недоставало точных слов не только в языке комедийно-сценических терминов, но и в языке вообще. С образом Хлестакова вошло в общее сознание и в самый язык новое понятие и соответственно новые слова (хлестаковский, хлестаковство, хлестаковщина). Такое значение образ Хлестакова мог приобрести потому, что он насыщен большим общественным содержанием. Основное творческое задание Гоголя — раскрыть то противоречие действительности, по которому пустейший, «несколько приглуповатый», «сам по себе, ничтожный» (IV, 116) человек может заставить людей дрожать от страха, изворачиваться, торжествовать мнимую победу. Личным свойствам Хлестакова при этом придано второстепенное значение. Одно из этих свойств общего социально-бытового происхождения — он волокита, щеголь и мот не больше, чем мог быть в действительности любой дворянчик его круга; другие могут объясняться случайностями. «Он просто глуп, болтает потому только, что... его расположены слушать: врет, потому что плотно позавтракал и выпил порядочно вина. Вертляв он тогда только, когда подъезжает к дамам» (письмо от 10 мая 1836 г. к М. С. Щепкину; XI, 39). По замыслу Гоголя, у Хлестакова *ничего не должно быть обозначено резко*, другими словами, ни одна личная черта не должна определять собою его характера. Вот почему Гоголь так боялся, что в Москве сыграют роль Хлестакова «с обыкновенными фарсами, как играют хвастунов и повес театральных» (XI, 39). Именно так сыграл Хлестакова в Петербурге Дюр: по словам Гоголя в «Отрывке из письма», Хлестаков в исполнении Дюра «сделался чем-то в роде Альнаскарова» (IV, 99), т. е. вроде праздного фантазера из «Воздушных замков» Хмельницкого.

И в других характерах комедии Гоголь ни разу не повторил шаблонов, дал всюду усложненные и тем самым реалистические характеристики. Даже такой обязательный во всех комедийных жанрах персонаж как *слуга главного героя* почти вовсе лишен своего условно-литературного облика и рассчитан, прежде всего, на непосредственно жизненные ассоциации. «Эта роль игралась всегда хорошо, потому что подобный слуга „известен всякому“» (IV, 116) — писал Гоголь о роли Осипа. Осип не был повторением ни театрального слуги-пройдохи, ни театрального слуги-резонера, всерьез читающего барину мораль, хотя в характере Осипа есть элементы и плутовства, и резонерства.

О городничем — сравнивая его с Хлестаковым — Гоголь писал в «Отрывке из письма»: «Черты роли какого-нибудь городничего более неподвижны и ясны» (IV, 100). В «Характерах и костюмах» (1836 г.) Гоголь дает социально-бытовой комментарий к характеру городничего: «Черты лица его грубы и жестки, как у всякого начавшего тяжелую службу с низших чинов. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души» (IV, 9). Этими чертами грубости мотивируются простодушные признания городничего в служебных преступлениях.

В чиновниках «Ревизора» еще очевиднее, чем в женихах «Женитьбы», преодолена традиция показа комедийных «чудаков». Каждый из чиновников обладает, конечно, своей индивидуальной характеристикой, но эти личные особенности менее существенны, чем социальное единство.

Основой действия становятся не частные конфликты, объясняемые различием характеров, а борьба между всем тесно сплоченным коллективом и их мнимым общим врагом. К коллективу чиновников примыкают неслужащие Бобчинский и Добчинский, опять-таки по признаку общей групповой солидарности (их близкое участие в общей тревоге; страх перед «вельможей»; представления ему наряду со всеми).

Как и в «Женитьбе», решительно преодолена Гоголем традиция «добродетельной» героини. Образ Марьи Антоновны построен на подчеркнутой наивности. Но наивность Марьи Антоновны показана не как индивидуальный «недостаток», а как результат провинциального воспитания и воздействия среды. Еще теснее связана со своей средой Анна Андреевна, несмотря на традиционные черты «щеголихи», «устарелой кокетки» (выражение Белинского) [49] и соперницы своей дочери (ср. комедию Сумарокова «Мать совместница дочери»). Сам Гоголь так объяснял этот образ в «Характерах и костюмах». «Анна Андреевна... провинциальная кокетка,... воспитанная вполовину на романах и альбомах, вполовину на хлопотах в своей кладовой и девичьей. Очень любопытна и при случае высказывает тщеславие. Берет иногда власть над мужем потому только, что тот не находится что отвечать ей» (IV, 9) и т. д. Эти оговорки: «при случае», «иногда», у Гоголя далеко не случайны; сравним (о Хлестакове) в письме к Щепкину: «вертляв он *тогда только*, когда подъезжает к дамам» (XI, 39). В этом — одно из существенных положений гоголевского метода характеристик и, в конечном счете, всего его жизнепонимания в период творческого развития: поведение человека обусловлено не стабильными чертами его характера, неизбежно отражающимися в любом его поступке, оно зависит от конкретных условий, от положения человека в обществе. Именно поэтому при

---

[49] Там же, стр. 462.

всей тщательности в разработке каждого отдельного характера Гоголь не мог превратить «Ревизора» в «комедию характеров» в условном смысле этого слова. «Ревизор» — в еще меньшей степени, чем это можно сказать о Женитьбе, — «комедия характеров». Ни одно из лиц Ревизора не выведено на сцену только для того, чтобы обогатить галерею характеров; каждое лицо обнаруживает свой характер участием в общем действии; даже эпизодические лица — слесарша, унтер-офицерша, купцы — активно участвуют в борьбе между группой городских властей и воображаемой высшей властью. Характеры действующих лиц раскрываются, прежде всего, в том, *как* они относятся к происходящему переполоху.

Тем менее мог Гоголь в своих заданиях общественно-обличительной комедии примкнуть к жанру чисто ситуационной веселой комедии положений. Водевиль, распространенный в его время в различных вариантах, он сурово осудил за его бессодержательность, назвав «легкой, бесцветной игрушкой» («Петербургские записки»; VIII, 181). Но техникой водевилей и веселых комедий Гоголь гениально воспользовался в своих обличительных целях. Он взял в основу своего сюжета мотив недоразумения, «комедию ошибок», анекдот о том, как одного принимают за другого, — действительно, тысячу раз рассказанный и показанный на сцене, как пренебрежительно отмечала враждебная Гоголю критика. Но критика не поняла, чем был полезен Гоголю этот «старый анекдот». «Ошибка» чиновников разоблачала опять-таки не личные свойства, но трусость или глупость отдельных лиц; она разоблачала целую систему коллективного социального поведения, основанную на бездельи, самоуправстве и подкупе.

Реакционная критика упрекала Гоголя в том, что комедия его основана на злоупотреблениях, а злоупотребления вызывают не смех, а «негодование честных граждан». Но в гоголевском замысле смех не исключает негодования, и негодование не исключает смеха. При этом смех, по самому авторскому заданию, должен быть *сильным* («если смеяться, так уже лучше смеяться сильно»; VIII, 440). Отсюда возможность обращения к чисто водевильным ситуациям: таков, например, эффект первой встречи городничего с Хлестаковым, их трусость *друг перед другом*; впрочем и все второе действие в целом представляет собою почти законченный водевиль, каких немало: о проезжем, застрявшем в трактире из-за безденежья и неожиданно избавленном от беды. Однако внешний водевильный комизм всецело подчинен у Гоголя задачам общественной комедии. И торжество городничего, всем «грешкам» которого обеспечена безнаказанность, и торжество Хлестакова, перед которым склоняются все городские власти, — оба эти комически противоречивые положения оказались равно правдоподобными, равно характерными для русской действительности. В третьем действии укрепляется это обоюдное «торжество», а в четвертом — даны последние «битвы»: чиновников — за благо-

склонность Хлестакова, купечества и гражданства — за свои права; но все развязано новым «водевилем» (двойное ухаживанье Хлестакова), в результате которого городничий считает себя окончательно восторжествовавшим, хотя зрителю ясно, что он окончательно одурачен. Остается «развязать» сюжет для самих действующих лиц, раскрыть им глаза на призрачность всех пережитых ими опасений, надежд и радостей. Это и сделано появлением почтмейстера и чтением письма. «Здесь уже не шутка, — пояснял Гоголь в „Предуведомлении“, — и положенье многих лиц почти трагическое» (IV, 118). «Нешуточное положение» достигает своего предела в финальном известии о настоящем ревизоре, которым автор ошеломляет не одних «действующих лиц», но и зрителя.

Если положительное общественное мировоззрение автора и было недостаточно четким, то в данной художественной конструкции эта нечеткость не могла отразиться сколько-нибудь заметно; отношение же автора к разоблачаемым уродствам действительности было нескрываемо враждебно. Неудивительно, что реакционная часть дворянства и его агентура в печати отнеслись к комедии Гоголя с откровенной злобой или показным пренебрежением, а прогрессивные круги увидели в авторе своего прямого союзника.

Рептильная «Северная пчела» Булгарина и «Библиотека для чтения» Сенковского сделали все возможное, чтобы дискредитировать комедию Гоголя как грязную, неправдоподобную, неискусную и разве что забавную. Вне печати резче всего высказался в этом смысле озлобленный бюрократ-реакционер Вигель. «Ревизор», по заявлению Вигеля, «воняет»; здесь свалены «все мерзости, которые изредка на поверхности настоящей России находишь»; комедия — «клевета в пяти действиях», а сам автор — «юная Россия во всей ее наглости и цинизме».[50] В понятие «юной России» Вигель включал и своих бывших товарищей по Арзамасу — круг пушкинского «Современника». В этом кругу «Ревизор», действительно, встретил поддержку, хотя и не всегда решительную. Большая статья Вяземского о «Ревизоре»[51] сводилась к защите гоголевского реализма от нападок справа и к доказательству, что гоголевские обличения вполне приемлемы и для правительства. Более решительных защитников нашел «Ревизор» в Москве. Редактор «Московского наблюдателя» В. П. Андросов, занимавший относительно левую позицию в этом органе будущих славянофилов, приветствовал «Ревизора» как новый драматический род общественной комедии («комедия цивилизации»),[52] закономерно возникший из новых общественных отношений. Но подлинный голос «юной России» раздался в статье, напечатанной

[50] Ф. Ф. Вигель. Записки, т. II. Изд. «Круг», М., 1928, стр. 327.
[51] «Современник», т. II, 1836, стр. 285—309.
[52] «Московский наблюдатель», 1836, ч. VII (май), стр. 122.

в «Молве» по поводу московской постановки «Ревизора» и подписанной буквами А. Б. В. Автор четко размежевывает общество на два «параллельные, никогда не сходящиеся полюса», — «высший» и «средний»; понять комедию Гоголя способен только «средний» круг, от лица которого и выступает автор: «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи; но внутри это горе-гореваньицо, лыком подпоясано, мочалами испутано».[53] И вряд ли не этого анонимного критика имел в виду Гоголь, вспоминая в «Авторской исповеди» о том, как принят был «Ревизор»: «сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть» (VIII, 440). Но и во время первых споров о «Ревизоре» и позже Гоголь явно недооценивал ту «юную Россию», для которой «Ревизор» сразу же стал знаменем.

Гоголь в «Современнике»

1

Привлечение Гоголя к ближайшему участию в «Современнике» — литературное объединение Пушкина с Гоголем — было очень значительным литературным событием. Два величайших русских художника, во многом различные по мировоззрению и методу, объединялись не только на общем отрицании классово-ограниченной, жеманной и чопорной литературы сентиментально-романтического эпигонства, но и на общем стремлении к большой национальной, реалистической по своим основам литературе.

Гоголь принял участие в «Современнике» как художник, критик и теоретик — в полном единстве этих функций. Уже в первом номере он выступил и с повестью («Коляска»), и с драматическим фрагментом («Утро делового человека»), и с большой критической статьей («О движении журнальной литературы» в 1834 и 1835 гг.), и с рецензиями. И если в дальнейшем роль Гоголя в пушкинском журнале с отъездом за границу ослабевает, не следует все же забывать, что в третьей книжке была напечатана повесть «Нос», взятая Пушкиным под защиту, а в шестой книжке — уже после смерти Пушкина — «Петербургские записки 1836 года», начатые еще при Пушкине.

Повесть «Коляска» была сразу же высоко оценена Пушкиным («Спасибо, великое спасибо Гоголю за его Коляску; в ней альманак далеко может уехать»).[54] «Коляска» написана в 1835 г., возможно, в связи с обновлением украинских впечатлений, так как повесть внешним образом прикреплена к «одному из южных городов». В ней нет, однако, ничего (кроме деталей) специфи-

[53] Театральная хроника. «Молва», ч. 11, № 9, стр. 257.
[54] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XVI, 1949, стр. 56.

чески украинского, а военный типаж и подавно лишает ее узкоместного колорита. Повесть характерна для того этапа гоголевского творчества, когда он все пристальнее начинает вглядываться в провинциальную уездно-городскую Россию в целом, стремясь не к передаче местных особенностей, а к обобщенной картине российского быта.

Повесть создавалась накануне «Ревизора» и одновременно с первыми подступами к «Мертвым душам»: художественно она тяготеет именно к этим произведениям, играя роль эскиза к большим картинам.

Комизм, как и в «Ревизоре», основан здесь на инертности героя, который без обдуманного намерения приглашает к обеду все офицерское общество, затем «как-то так странно» (III, 184) остается в городе, играет, пьет, возвращается и засыпает. Эффектный финал, таким образом, тщательно подготовлен предшествующим психологическим этюдом, в котором закреплен один из элементов хлестаковщины: социальная инертность и неразлучная с ней «легкость в мыслях».

Уездная Русь в это время уже становилась, по пушкинскому совету, предметом особого и сосредоточенного внимания Гоголя: между «Коляской» и «Ревизором» написаны были три главы «Мертвых душ» (в недошедшей до нас ранней редакции).

2

Статья «О движении журнальной литературы» значительна прежде всего гоголевскими мыслями и оценками. Но она не оторвана и от художественного творчества Гоголя. Направленная против «бесцветной» и беспринципной журналистики, статья дает и образный портрет типичного представителя этой журналистики — Сенковского. Сенковский охарактеризован как человек с *легковесными* суждениями, не имеющий «*ни положительного, ни отрицательного вкуса — вовсе никакого*» (VIII, 160). «То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек... у него рецензия не есть дело убеждения и чувства, а просто *следствие расположения духа и обстоятельств* ... он никогда не заботится о том, что говорит, и в следующей статье уже не помнит вовсе написанного в предыдущей» (VIII, 160; курсив мой, — *В. Г.*). Чужие статьи он поправлял «даже без всякого отчета» (VIII, 166). В этой характеристике нетрудно заметить не только объективные черты хлестаковщины, приписанные Сенковскому, но и близкое совпадение с гоголевским же автокомментарием к образу Хлестакова. В свете этих сопоставлений получает особый смысл сцена, где Хлестаков выдает себя за барона Брамбеуса и сотрудника Смирдина, а также слова Гоголя «и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым» (IV, 101).

В литературном мире, в среде, претендовавшей на культурную гегемонию, Гоголь усмотрел не только хлестаковщину, но и разнообразные оттенки ничтожества, пошлости и в лучшем случае «бесцветности», т. е. по существу то же самое, что наблюдал он во всей помещичьей и чиновничьей России от столицы до медвежьих углов. «Главный характер» современной критики Гоголь резюмировал в таких четырех пунктах: 1) «пренебрежение к собственному мнению»; 2) «литературное безверие и литературное невежество»; 3) «отсутствие чистого эстетического наслаждения и вкуса»; 4) «мелочное в мыслях и мелочное щегольство» (VIII, 173—175).

И по частным вопросам в статье было «много справедливых замечаний, высказанных умно, остро, благородно и прямо».[55] Так, с большой трезвостью оценены прекраснодушные сетования Шевырева на вторжение торговли в литературу: «Литература должна была обратиться в торговлю, — возражает Гоголь, — потому что читатели и потребность чтения увеличилась... Должно показать, в чем состоит обман, а не пересчитывать... барыши» (VIII, 168—169). Краткие, но убийственные характеристики даны органам Булгарина и Греча — «Северной пчеле» и «Сыну отечества». Недостатком статьи была нечеткость положительных оценок. «Телескоп» и «Московский наблюдатель» попали в общую рубрику московских журналов, равно оказывающих «какой-нибудь вкус, что-нибудь похожее на любовь к искусству» (VIII, 174), но равно и лишенных «живости и движения» (VIII, 164, 168). К «Наблюдателю» Гоголь даже снисходительнее; Шевырев оказался единственным критиком, с сочувствием названным по имени. Значение молодого Белинского оказалось недооцененным; в черновом тексте он был упомянут, хотя и с довольно сдержанной оценкой; из окончательного текста это упоминание изъято. На эту недооценку Белинского обратил внимание и Пушкин в своем полемическом ответе Гоголю. Эта нечеткость положительных оценок симптоматична для Гоголя. При всех принципиальных и личных расхождениях с «Московсковским наблюдателем» Гоголь чувствует себя идейно ближе к группе этого журнала, чем к Белинскому, в котором он, ценя «чувство и душевное убеждение» (VIII, 533), осуждал «опрометчивость вкуса» (впрочем, вступившийся за Белинского Пушкин также порицал в нем недостаток «осмотрительности» и «уважения к преданию»).[56] С этими отзывами связаны очень важные высказывания Гоголя о литературных направлениях, вошедшие в статью «Петербургская сцена в 1835—1836 гг.» (первоначальный очерк «Петербургских записок»).

В статье «Петербургская сцена» Гоголь ставит вопрос: что такое романтизм? и дает на этот вопрос ответ, очень значитель-

[55] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, 1953, стр. 183.
[56] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, 1949, стр. 97.

ный для понимания собственного его творчества: «Это было больше ничего, как стремление подвинуться ближе к нашему обществу» (VIII, 553). Таким образом, в романтизме Гоголь выдвигает его реалистические тенденции, понимая их как приближение к действительности в ее социальных формах. Несколько ниже о драме сказано: «Нынешняя драма показала стремление вывести *законы действий из нашего же общества*» (VIII, 555; курсив мой, — *В. Г.*). Гоголь высказывает здесь, а в «Петербургских записках» развивает мысль, что «законы общества» доступны только великому таланту, между тем как исключения бросаются в глаза всем. Тема «обыкновенного», поставленная впервые в статье о Пушкине, теперь углублена: «обыкновенное» понято не только как безэффектная природа, но и как законы общественной жизни, которые надо раскрыть. Свое завершение эта мысль получила в «Театральном разъезде» (в его окончательной редакции).

Но путь к реализму через романтизм рисуется Гоголю как путь бурный, не эволюционный, а революционный: «первые взрывы и попытки производятся обыкновенно людьми отчаянно дерзкими, какими производятся мятежи в обществах» (VIII, 553—554). Они производят «хаос», из которого «великий творец» создает «новое здание»; иными словами, выросшее из романтизма реалистическое искусство. Гоголь не употребляет термина «реализм», он говорит — хотя и с характерными оговорками — о новом классицизме: «Но как только из среды их выказывался талант великий, он уже обращал это романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое *или, лучше сказать*, в отчетливое, ясное величественное создание». Эту трансформацию романтизма Гоголь видел осуществленной у В. Скотта, ее же ожидал он после «нынешнего брожения» от «будущего поэта» (VIII, 554) и к ней же, очевидно, стремился сам.

Отрицательно оценив мелодраму и водевиль как жанры, основанные на эффектах, на внимании к «исключительному», а не к «законам общества», Гоголь требовал «изображения характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» («Петербургские записки»; VIII, 186). Гоголь мечтает о русской народной опере («Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов!»; VIII, 184), о русской народной комедии («Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков!»; VIII, 186). Эти требования национального и тем самым реалистического искусства соединяются у Гоголя с верой в молодые, жизнеспособные силы своего народа («Но слава богу, мы еще не римляне и не на закате существования, но только на заре его!»; VIII, 183). В тексте статьи о петербургской сцене были развиты эти мысли о молодости всего русского народа, а также об особом значении «сословия среднего», представляющего «стихии нового характера»

(VIII, 558). Но с симптоматичной для Гоголя этой поры противоречивостью идеологии мысль о силах, таящихся в *молодом* русском народе, в той же статье влекла за собой представление о «русской стихии», как о преданности «святыням», среди которых называлась и «любовь к царю своему» (VIII, 561). Этот монархический мотив был опущен в печатном тексте; появление его тем не менее показательно, так как он возобновляется в «Театральном разъезде» (первая редакция 1836 г.). Автор «Ревизора», вооружив против себя по собственному впечатлению «все сословия», т. е. реакционное дворянство и чиновничество, аппелирует к «высшему правительству», к царю, который иллюзорно представляется ему внесословным (V, 388, 390).

В статье о сцене и в «Петербургских записках» даны также общие формулы гоголевской теории смеха, повторенные и несколько варьированные в той же ранней редакции «Театрального разъезда». Смеху «легкому» и «пошлому», а также смеху «злобному» Гоголь противополагает «электрический, живительный смех», который «рождается из спокойного наслаждения души и производится высоким и тонким умом» (VIII, 551). Замечательно совпадение этих мыслей Гоголя с теми определениями, которые в те же годы давал гоголевскому юмору Белинский. Белинский определил «гумор» Гоголя как «*спокойный* (курсив мой, — *В. Г.*) и, может быть, тем скорее достигающий своей цели». «Спокойный гумор» Гоголя, в сознании Белинского, противостоял сатирическому дидактизму Вл. Одоевского — «желчному, ядовитому, беспощадному».[57] Если в 1835 г. для Белинского оба вида комизма представлялись равноценными, впоследствии он решительно предпочел сатирическому дидактизму — реалистический юмор Гоголя. Но в гоголевской теории смеха была и другая сторона. Его идея «светлого» смеха была связана с другой, очень важной и дорогой ему идеей нравственного влияния смеха. Эта идея эстетического морализма, провозглашенная Гоголем еще в диалоге «Борис Годунов», затем развитая в статье «Скульптура, живопись и музыка», теперь становится определяющей для его эстетики. Позднейшие показания Гоголя связывают самый замысел «Ревизора» с общественно-моралистическими заданиями («Это было первое мое произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество»; XIV, 35). В статье «Петербургская сцена» говорится прямо: «Театр — *великая школа*, глубоко его назначение: он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой, полезный урок» (VIII, 502; курсив мой, — *В. Г.*). Размышления автора в «Театральном разъезде» (имеем все время в виду его раннюю редакцию) имеют целью доказать нравственную природу смеха; очень глубокая мысль о «светлой» природе смеха, «излетающего из ясной душевной глубины» (V, 388), т. е.

---

[57] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 298—299.

о связи комизма с другими некомическими формами постижения действительности, в конкретной литературно-общественной обстановке, однако, существенно осложнилась. В «Театральном разъезде» выдвинулись на передний план задания самозащиты против враждебной, реакционной критики и вместе с ними — тезис о примирительной функции смеха (V, 388—390), а отсюда протягивались нити к эстетике позднейшего Гоголя («Искусство есть примиренье с жизнью»; XIV, 37).

Первые годы заграничной жизни (1836—1842)

«Театральный разъезд» заканчивался (в первой редакции) лирическим мотивом прощания с родиной. Особенно многозначительно звучала последняя фраза: «Отлетит в глазах временная и мутная темнота, и предстанет предо мной в одном только блеске и гордой чистоте своей Россия» (V, 390). Гоголь говорил этими словами, что его отъезд за границу был связан с отрицанием не родины, а лишь «временных и мутных» явлений русской общественной жизни. Еще яснее высказался Гоголь в этом смысле в письме от 30 марта 1837 г. к Погодину, откликаясь на смерть Пушкина: творческие силы его по-прежнему посвящены России («Непреодолимою цепью прикован я к своему»), но его отталкивает Россия официальная — «сборище просвещенных невежд», «советники начиная от титулярного до действительных тайных», «надменная гордость безмозглого класса людей» (XI, 91—92). Замечательно при этом, что после тяжелых петербургских впечатлений Гоголь переживает не упадок сил, а напротив — исключительный творческий подъем. «Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек», — пишет он Жуковскому вскоре после отъезда: «Львиную силу чувствую в душе своей и заметно слышу переход свой из детства, проведенного в школьных занятиях, в юношеский возраст» (XI, 48). Работа над «Мертвыми душами» становится его главной задачей. В Швейцарии, затем и в Париже он принимается за продолжение начатого труда.

Высокая творческая активность характерна почти для всего первого семилетия заграничной жизни (два раза прерывавшегося наездами на родину). И все же — в общем итоге гоголевской биографии — отъезд его за границу представляется катастрофой, началом трагического осложнения его судьбы.

Гоголь уехал из России в год жестокой реакции — накануне закрытия «Телескопа», незадолго до гибели Пушкина. Разгул реакции не затронул Гоголя непосредственно, но общественная обстановка подсказывала впечатление, хотя и ошибочное, о полной изоляции «писателя комического, писателя нравов» (XI, 41). «Юная Россия», с которой правильно связал Гоголя враг его

Вигель, была недостаточно организована, а, отрываясь от родины, Гоголь и подавно терял связь с прогрессивными кругами. Эволюция Гоголя осложнилась впечатлениями от западноевропейской общественной жизни 30-х годов. В статьях и заметках первой половины 30-х годов Гоголь трезво оценивал «кипящую меркантильность» XIX века (IX, 17), стремясь противопоставить ей большие идейные ценности и, прежде всего, идею человечности и идею красоты. Но конкретные проявления «меркантильности» он мог наблюдать в России лишь в слабых отзвуках. Теперь перед ним развернулась широкая картина буржуазного оживления в самом центре капиталистической Европы — в Париже времени Луи-Филиппа. Здесь все казалось Гоголю чуждым и непонятным. Гоголь и не пытался осмыслить борьбу классов и политических партий в тогдашней Франции. Делясь своими парижскими впечатлениями с Прокоповичем, Гоголь пишет (25 января 1837 г.): «Жизнь политическая, жизнь вовсе противоположная смиренной художнической, не может понравиться таким счастливцам праздным, как мы с тобою» (XI, 81). Словами о «счастливцах праздных» Гоголь цитирует пушкинского Моцарта; здесь провозглашается не отрицание смысла политической деятельности, а только личная отчужденность от «политики» во имя жизни «художнической».

Гибель Пушкина, пережитая Гоголем глубоко лично, усилила в нем не только отвращение к официальной России, но и личное писательское самосознание. «Мертвые души» воспринимаются им как завещание Пушкина, как исторический долг. Выбор Рима как постоянного места жизни и работы понять нетрудно.

Рим, «вечный город» (XI, 129), хранящий замечательные памятники истории и искусства, казался тем городом, где легче всего забыть о политических бурях, сосредоточиться на своем ответственном труде. Его восторженные письма о влюбленности в Рим равно имеют в виду Рим прошлый и Рим современный и рядом с памятниками — природу, быт, народ и его творчество. Для исторического сознания Гоголя Рим был велик именно как единство прошлого и настоящего, античного, средневекового и современного. «Он прекрасен уже тем, — писал Гоголь М. П. Балабиной, — . . . что на одной половине его дышит век языческий, на другой христианский, и тот и другой — огромнейшие две мысли в мире» (XI, 144). Это же письмо к Балабиной (петербургской ученице Гоголя) свидетельствует о живом интересе Гоголя к современной Италии, к народным праздникам, к метким народным эпиграммам на папу Григория XVI, к своеобразному быту транстеверинцев и к творчеству поэта Белли, писавшего на транстеверинском диалекте (о нем же беседовал Гоголь с Сент-Бевом, встретясь с ним в 1839 г.[58]). Характерны те доводы, которыми Гоголь объясняет свой интерес к итальянскому

[58] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 176—177.

народу и его культуре (в том же письме): «...может быть, это первый народ в мире, который одарен до такой степени эстетическим чувством, невольным чувством понимать то, что понимается только пылкою природою, на которую холодный, расчетливый, меркантильный европейский ум не набросил своей узды» (XI, 142). Эстетическое чувство резко противопоставлено «меркантильному уму».

Связи Гоголя с Россией и русской жизнью не могли, разумеется, порваться. Эти связи поддерживались и встречами со старыми знакомцами (с Жуковским в 1838—1839 гг., с Погодиным в 1839 г.) и новыми знакомствами с русскими художниками, жившими в Риме (наиболее значительным было сближение Гоголя с А. А. Ивановым), и с русскими путешественниками. В Риме Гоголь сближается с Шевыревым; здесь же завязывается его знакомство с сестрами Виельгорскими, дружба с которыми (особенно с младшей, Анной Михайловной) продолжалась до конца жизни Гоголя. Но самой основной и прочной связью Гоголя с Россией было его творчество. В 1837 г. Гоголь писал Погодину: «Ни одной строки не мог посвятить я чуждому. Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня» (XI, 92). От этой позиции Гоголь отступил лишь незначительно: его опыт повести из итальянской жизни («Рим») остался единственным. «Мертвые души» были основным его трудом — вплоть до 1841 г., когда первый том был отдан в цензуру. От главной своей работы отвлекался Гоголь опять-таки для современных русских тем (работа над комедиями и над петербургскими повестями). Особый характер имело кратковременное, но очень интенсивное увлечение Гоголя замыслом драмы из истории Украины. Но «ясновидение прошедшего» (XI, 241), которому он радовался в письмах 1839 г., не привело к определенным результатам; точных данных об окончании драмы нет; предание говорит, что она была окончена и сожжена. Реальным следом возвращения Гоголя к украинской теме была только переработка «Тараса Бульбы».

Впоследствии Гоголю стало ясно нечто большее: отдаление от России не только не мешало ему писать о России, но и способствовало созданию образа России («из ... прекрасного далека», как сказано в «Мертвых душах»; VI, 220). Плетневу Гоголь писал вскоре после окончания «Мертвых душ» (17 марта 1842 г.): «Притом уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде» (XII, 46).

Гоголь видел свою задачу в создании целостного образа России как художественного синтеза. Ему казалось, что теоретическое обоснование своей художественной концепции не только не

совпадает с этой задачей, но и помешало бы ей. Вот почему, вернувшись на время в Россию в 1839—1840 гг. (на восемь месяцев, по семейным делам), Гоголь не спешил определить свою позицию в той идеологической борьбе, свидетелем которой он стал. Больше того: именно в идейных спорах своих современников он видел что-то мешающее, по его мнению, задачам художественного обобщения. В «Авторской исповеди» он раздраженно вспоминал о встреченной на родине разноголосице в понимании России: «Все, с которыми мне случилось познакомиться, наделяли меня уже готовыми выводами, заключениями, а не просто фактами, которых я искал... Я заметил, что почти у всякого образовывалась в голове своя собственная Россия, и от того бесконечные споры». Гоголь признавался как в ошибке в том, что он «и сам начинал невольно заражаться этой торопливостью заключать и выводить, всеобщим поветрием нынешнего времени» (VIII, 451).

Подставляя в эти гоголевские воспоминания конкретные факты, видим, что в первый приезд в Россию (в 1839—1840 гг.) Гоголь в тех кругах, к которым он был близок, застал канун больших идеологических битв. Он встречался, с одной стороны, с группой послепушкинского «Современника» — (Жуковским, Плетневым, Вяземским, Одоевским), с группой, позиции которой все больше определялись как позиции чистого эстетизма и общественного консерватизма, как отклонение от активной борьбы. Он встречался и все более сближался с представителями формирующегося славянофильства и официальной народности, с этим еще не дифференцированным московским кругом, к которому относились и будущие руководители «Москвитянина», Погодин и Шевырев, и приобретающие для Гоголя все большее значение Аксаковы (отец и старший сын Константин). Он встречался, наконец, с Белинским — в самый разгар его «примирения с действительностью», но и в момент назревания в его сознании глубочайшего кризиса; Белинский с большой теплотой вспоминает о своих встречах с Гоголем.[59] Между Белинским и К. Аксаковым в это время была еще непоколебленная дружба, и К. Аксаков (о котором Гоголь отзывается как о «юноше, полном сил и всякой благодати»; XI, 323) является живой связью между Гоголем и Белинским. Гоголь, однако, держится в стороне от всех попыток организованных литературно-общественных действий. Он уклоняется от участия в «Отечественных записках», куда его усиленно зовут Краевский и Белинский, и воздерживается от участия в формирующемся «Москвитянине», несмотря на настояния Погодина, который требовал от Гоголя статей в погашение материальных обязательств.[60] Из всего поведения Гоголя, из всех его

---

[59] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, 1956, стр. 435.

[60] Единственное в эти годы показание противоположного смысла — в письме Гоголя Погодину от 4 ноября 1839 г. Отговаривая Погодина издавать литературные прибавления к «Московским ведомостям», Гоголь пишет:

тогдашних и позднейших высказываний видно, что он хочет занять независимую позицию в тогдашних спорах; впрочем, позже и он сознавался, что, поддаваясь «всеобщему поветрию», заражался и сам «торопливостью заключать и выводить» — другими словами, втягивался в идеологическую борьбу.

О том направлении, в котором Гоголь в это время самоопределялся, свидетельствует и повесть его «Рим» (начатая около 1839 г.), и воспоминания современников. П. В. Анненков, оставивший ценнейшие воспоминания «Гоголь в Риме в 1841 г.», с большой точностью отмечает в Гоголе (только что закончившем основную работу над первым томом «Мертвых душ») — симптомы дальнейшей эволюции. Анненков писал уже после смерти Гоголя, и в свете известного ему последнего периода гоголевского мировоззрения ему ясен был «предуготовительный процесс», который он определял как «борьбу, нерешительность, томительную муку соображений». «Он осматривал и взвешивал явления, — писал Анненков, — готовясь оторваться от одних и пристроиться к другим».[61]

Во второй свой приезд в Россию — в 1841—1842 гг. — Гоголь застал уже вместо недавнего брожения — открытую и решительную войну. Белинский, еще в 1840 г. отрекшийся от примирения с «гнусною действительностью»,[62] теперь резко выступает против Шевырева, вызывая возмущение среди московских славянофилов. «Отечественные записки» и «Москвитянин» вступают в борьбу как органы прогресса и реакции. Герцен и Белинский выступают как союзники, как подлинные демократы, уверовавшие в «алгебру революции».[63]

Гоголь не прерывает личных отношений с Белинским, но если и раньше отношения эти не были близкими, теперь они осложняются необходимостью для Гоголя чуть ли не скрывать их от московских «друзей».[64] Со стороны Гоголя они ограничиваются деловыми просьбами; встревоженный нападками московских цензоров на «Мервые души», Гоголь через Белинского отправляет рукопись в Петербург к Одоевскому, думая, что нужны будут хлопоты в придворных кругах (как известно, хлопотать не пришлось: Никитенко разрешил рукопись почти полностью). Но Белинский не ограничился исполнением делового поручения Гоголя.

«Уж лучше, коли так, настоящий сурьезный журнал» и ниже: «Я составлял и носил в голове идею верно обдуманного, непреложного журнала, заключителя в себе и сеятеля истин и добра. Я готовил даже и от себя написать некоторые статьи для него». Но характерно продолжение: «я, который дал клятву никогда не участвовать ни в каком журнале и не давать никуда своих статей» (XI, 261—263).

[61] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 88—89.

[62] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, 1956, стр. 576.

[63] А. И. Герцен, Собр. соч., т. IX, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 23.

[64] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, 1928, стр. 134.

Он сделал попытку воздействовать на Гоголя. В письме, замечательном по искренности и прямоте, он высказал свою глубокую любовь к Гоголю и его таланту, свое непримиримое отношение к группе «Москвитянина» и свое огорчение, что «судьба», лишившая жизни Грибоедова, Пушкина и Лермонтова и оставившая «в добром здоровье Булгарина, Греча и других подобных им негодяев в Петербурге и Москве», «украшает „Москвитянин"» сочинениями Гоголя[65] и лишает их «Отечественные записки».[66] Гоголь уклончиво отвечал через Прокоповича, что «обо всем этом нужно потрактовать и поговорить лично» (XII, 59); но и последняя личная встреча Гоголя с Белинским, состоявшаяся весной 1842 г. в Петербурге, не привела ни к чему положительному. Переписка их возобновилась через пять лет уже как переписка решительных идейных антагонистов.

Работа над «Мертвыми душами» была важнейшим фактом биографии Гоголя в его первый заграничный период. С колебаниями в ходе работы связаны были и колебания самочувствия Гоголя — как непосредственно физического (переутомление, перерывы и новые подъемы сил), так и морально-идейного. Анненков, заставший Гоголя в период переписки набело всего первого тома, наблюдал в его тогдашнем состоянии моменты «удовлетворенного художнического чувства».[67] Это чувство выражалось не в одних приливах веселости, которые наблюдал Анненков, но и в обостренном личном самосознании [«Меня теперь нужно лелеять не для меня, нет». (XI, 331) и т. п. заявления в письмах друзьям].[68] С окончанием работы над первым томом, которое самим Гоголем воспринималось как творческий рубеж, это чувство своей исторической миссии осложнилось моралистическими и религиозными моментами — следствиями той общественной борьбы, в которую Гоголь был вовлечен независимо от своей воли. Ни с каким внешним рубежом это не совпало, задуманное возвращение на родину не состоялось. Ничего не изменилось и в условиях жизни, ни даже в творческих планах (продолжение «Мертвых душ»). Но в содержании этих планов, как и во всей идейной жизни Гоголя, менялось многое. Намечался по собственному его позднейшему определению — «крутой поворот» (XIV, 36). Время этого поворота приблизительно совпало с временем творческих итогов: выходом в свет первого тома «Мертвых душ» и четырехтомного собрания сочинений: последних прижизненных публикаций художественных произведений Гоголя.

---

[65] «Докуки Погодина увенчались успехом. Он <Гоголь> дал ему в журнал большую статью под названием „Рим"» (С. Т. Аксаков, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 213). До этого в «Москвитянине» напечатаны были дополнительные сцены «Ревизора» и «Отрывок из письма к одному литератору» (№№ 4—6, 1841).

[66] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, 1956, стр. 108.

[67] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 83.

[68] Ср. там же, стр. 119.

«Мертвые души»

1

«Мертвые души» не были рядовой очередной работой Гоголя. Это был труд, задуманный как произведение исключительного значения и по охвату жизни («Вся Русь явится в нем»; XI, 74), и по месту в собственном творчестве («это будет первое мое порядочное творение»; XI, 77), а, может быть, и в русской литературе вообще. По свидетельству самого Гоголя в «Авторской исповеди», к замыслу «большого сочинения» склонил его Пушкин (VIII, 439—440). Уже пример, приведенный Пушкиным, — литературная судьба Сервантеса до и после создания Дон-Кихота, — показывает, что смысл совета сводился не к одному объему сочинения, но и к значительности его содержания: Пушкин требовал от Гоголя русского эпоса, равноценного Дон-Кихоту. Так воспринял этот совет и Гоголь («На этот раз я сам уже задумался сурьезно»). Самый сюжет о спекуляции мертвыми душами (подсказанный крепостнической действительностью) был «отдан» Гоголю Пушкиным как сюжет, дающий «полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440). Гоголь продолжает: «Я начал было писать, не определивши себе обстоятельного плана, не давши себе отчета, что такое именно должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, исполнением которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры и что родившаяся во мне самом охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными» (VIII, 440). Этот замысел может относиться только к самому раннему этапу работы. След его остался в письме Гоголя к Пушкину от 7 октября 1835 г. — еще до написания «Ревизора»: «Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтиться. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375). Ни размеры, ни план, ни объем содержания, ни общая тональность произведения, как видно, в 1835 г. еще не были вполне ясны самому автору. Замысел раскрывался постепенно. В письме к Пушкину речь идет лишь о «смешном сюжете», но в «Авторской исповеди» Гоголь так продолжал свои воспоминания: «После Ревизора я почувствовал более нежели когда-либо прежде потребность сочиненья полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться» (VIII, 440). В письме к Пушкину задумано еще изображение Руси «хотя с одного боку», в письмах 1836 г. из-за границы (к Жуковскому и Погодину) говорится, уже без этой оговорки, что в «Мертвых душах» отразится «вся Русь»

(XI, 74, 77). И вообще в дорожных письмах 1836 г. звучит уже сознание всей грандиозности предпринятой работы. Проясняется и социальное содержание замысла и его обличительный характер, сулящий неизбежную борьбу («Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ, но что ж мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками!»; XI, 75). Проясняется даже особый жанр произведения — не повесть, не роман, а поэма (письмо к Погодину из Парижа от 28 ноября 1836 г.; XI, 77).

Ранняя редакция «Мертвых душ», начатая в Петербурге и продолженная в Швейцарии и в Париже, не дошла до нас (во всяком случае — не дошла полностью). О первых главах этой редакции известно только то, что рассказал Гоголь в «Четырех письмах по поводу „Мертвых душ“». В них, по признанию Гоголя, преследовались «злобою, насмешкою и всем, чем ни попало» дурные человеческие свойства в людях разного «звания» и «поприща» (VIII, 294).[69] Сатирические задания здесь, по-видимому, преобладали над заданиями объективного воспроизведения; в позднейшей гоголевской самооценке это было «карикатурой» и «собственной выдумкой». Но эти-то сатирические образы произвели тягостное впечатление на Пушкина и заставили его произнести «голосом тоски»: «Боже, как грустна наша Россия» (VIII, 294). С этим ранним, резкосатирическим замыслом предположительно можно сблизить отрывки последних глав в наиболее ранней из известных нам редакций. Она отличается особым личным тоном, и автор, говоря о себе в первом лице и вступая в непринужденный разговор с читателем, нередко действительно сменяет иронический тон на озлобленный («я упрям, не хочут видеть тех физиогномий, на которые нужно плевать»; VI, 330—331). Сатирические изображения людей приобретают подчас нарочито гротескный характер [«А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот — совершенная собака во фраке» (VI, 332) и т. д.].

После рассказа об отзыве Пушкина Гоголь продолжал: «С этих пор я уже стал думать только о том, как бы смягчить то тягостное впечатление, которое могли произвести Мертвые души. Я увидел, что многие из гадостей не стоят злобы; лучше показать всю ничтожность их» (VIII, 294). Слова «с этих пор» нельзя считать точными, но характер изменения замысла передан верно: основным содержанием «Мертвых душ» стало именно изображение «ничтожества», или, по выражению той же статьи, — «пош-

---

[69] В «Четырех письмах» этот метод связывается с потребностью самоочищения от собственных дурных свойств. Надо помнить, что «Четыре письма» Гоголь писал во власти своих позднейших идей и настроений, возможно, стилизуя свое прошлое. Но и здесь обличительное содержание не всецело возводится к самообличению: «... я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью» (VIII, 294).

лости пошлого человека» (VIII, 292). Но это было и вообще основной чертой гоголевского творчества: самоопределением Гоголя покрываются не только «Мертвые души», но и «Ревизор», и «Женитьба», и бытовые повести «Миргорода», и петербургские повести.

В процессе работы первый том «Мертвых душ» несколько раз стилистически перерабатывался, но ни общий план, ни характеристики героев не подверглись особым изменениям. Существенно эволюционизировал на протяжении 1836—1841 гг. не замысел первого тома, а общий замысел всей поэмы. Продолжение рисуется Гоголю все более значительным; отчасти отражается это и на тексте первого тома, особенно на тексте эстетической декларации в начале седьмой главы (о двух типах писателей). Показательное свидетельство Гоголя о работе над «Мертвыми душами» заключено в письме к С. Т. Аксакову от 28 декабря 1840 г. из Рима: «Я теперь приготовляю к совершенной очистке первый том „Мертвых душ". Переменяю, перечищаю, многое переработываю. Между тем дальнейшее продолжение его выясняется в голове моей чище, величественней, и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колоссальное, если только позволят слабые мои силы. По крайней мере, верно немногие знают, на какие сильные мысли и глубокие явления может навести незначащий сюжет, которого первые, невинные и скромные главы вы уже знаете» (XI, 322—323). Уже по выходе первого тома он пишет Жуковскому (26 июня 1842 г.) еще решительнее: первый том кажется ему только крыльцом, наскоро приделанным к дворцу, «который задуман строиться в колоссальных размерах» (XII, 70). В самый текст первого тома проникли обещания двух дальнейших томов и в них — звучания еще «небранных струн» (VI, 223), изображения светлых явлений, положительных героев.

Все это наводило уже современников Гоголя на мысль искать в замысле «Мертвых душ» параллели замыслу «Божественной комедии». Сравнение первого тома с «Адом» сделал Герцен (в дневнике 1842 г.[70]); впоследствии Вяземский писал (уже в 1866 г.) о двух частях продолжения, как о соответствиях «Чистилищу» и «Раю».[71] Эта параллель, впоследствии ставшая популярной, никак не может быть полностью принята. К первоначальному гоголевскому замыслу она вообще не может относиться. Моралистические идеи «очищения» овладели сознанием Гоголя позже. Но и во второй — известной нам в отрывках, части поэмы нет еще ничего подобного «чистилищу» для гоголевских героев: замысел «чистилища» мог связываться только с задуманной, но ненаписанной третьей частью.

---

[70] А. И. Герцен, Собр. соч., т. II, 1954, стр. 220.
[71] Русский архив, 1866, VII, столб. 1082.

Объективно-историческая оценка «Мертвых душ» не может принять и гоголевского определения первого тома как только «крыльца» к будущему продолжению поэмы. Первый том «Мертвых душ» воспринимается нами как завершенное и целостное произведение, о котором можно говорить и независимо от дальнейшего замысла, тем более что только этот том был в свое время живым, литературным событием. Второй том, над которым Гоголь работал уже после признанного им самим «крутого поворота», требует особого рассмотрения в связи с позднее оформившимися идеями Гоголя, в связи с позднейшими его сочинениями.

2

Гоголь определил замысел «Мертвых душ» и его место в развитии своего творчества словами: «Еще восстанут против меня новые сословия» и «Вся Русь явится в нем». Новые сословия» — это, прежде всего, помещики-землевладельцы; в первоначальном замысле продолжения, возможно, намечались и другие «сословия». Именно на «сословия» распадалось общество в сознании Гоголя — не по юридическому, но и не по подлинно классовому признаку, а по культурно-бытовому. Дворянский высший свет, дворяне-чиновники, дворяне-землевладельцы — для него в этом смысле разные сословия; особо выделяет он «сословие среднее ... живущее жалованьем» (статья «Петербургская сцена»; VIII, 558). Но «вся Русь» в замысле Гоголя не означала простой суммы разных сословий. Не к одному бытовому разнообразию стремился Гоголь, а прежде всего к обобщению. «Мертвые души» стали поэмой о «всей Руси», во-первых, потому, что все отдельные изображения даны в их отношении к целому — к России, — чем и создается художественный образ России; во-вторых, потому, что в поэме отражено основное общественное противоречие современной Гоголю действительности — душевладение. «Мертвые души» — поэма о крепостнической России в целом и об ее господствующем классе — о помещиках-душевладельцах. Помещичье-крестьянская Россия раскрывается здесь в ее основах, и этому нисколько не противоречит ни отсутствие в поэме социологической в узком смысле слова проблематики (т. е. постановки вопроса об институте крепостного права), ни преимущественное внимание автора к образам помещиков. Всем своим художественным методом, включавшим в себя реалистический анализ и синтез, юмор и лиризм, Гоголь достиг разоблачения крепостнической России. Как и в «Ревизоре», Гоголь в «Мертвых душах» не доходил до корней общественной жизни, и самого вопроса об корнях он не ставил в те годы ни как теоретик, ни как художник. Но, как и в «Ревизоре», — в «Мертвых душах» всей организацией художественных средств поддерживаются наиболее прогрессивные решения затронутых поэмой общественных проблем.

Гоголь имел все основания предсказывать, что после «Мертвых душ» на него «восстанут новые сословия».

Гоголь строит свою поэму в двух планах. Первый и ближайший план — психологический: задание «вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440). Все основные характеры прикреплены к среде помещиков. Но значение гоголевских героев перерастает их первоначальную социальную характеристику. Маниловщина, ноздревщина, чичиковщина получили (как и хлестаковщина) значения больших типических обобщений. И это не было только позднейшим историческим переосмыслением; обобщенный характер образов предусмотрен в авторском замысле. Об этом Гоголь напоминает по поводу почти каждого из своих героев.

Гоголевский метод типического обобщения не имеет ничего общего с методом отвлеченно-психологической схематизации. Человеческие свойства, впервые открытые Гоголем, такие как хлестаковщина, маниловщина, чичиковщина и т. п., — первоначально были им открыты в конкретных социально-бытовых условиях. Для героев «Мертвых душ» это были условия помещичьего крепостнического захолустно-провинциального быта, причем каждый из героев обладал четкой индивидуальной характеристикой. Но Гоголю было ясно, что действительность производит различные варианты открытых им типов — в условиях не равных, но подобных. Об этом особенно ясно дано понять в главе о Собакевиче, где герою, властному над крестьянами, противопоставлен петербургский чиновник, властный над чиновниками. Все возможные параллели к основным героям — и прямо указанные в тексте и только подразумеваемые — значительно расширяют содержание поэмы, включая в него целые полосы русской жизни.

Второй план, в котором построена поэма (и который включает в себя первоначальный психологический), — план исторический. Гоголевские образы — каждый в отдельности — историчны, потому что отмечены чертами своей эпохи. Наряду с длительно-историческими явлениями отражены и вновь возникающие (приобретатель новой формации — Чичиков). Весь гоголевский образ России, созданный в результате сочетания и осмысления частных образов, помещен в перспективу исторического развития. Гоголь имел в виду только развитие России. Но независимо от его намерений образы его получили длительно-историческое значение не только в национальном, но и в международном масштабе. Чернышевский правильно напомнил о существовании немецких Маниловых и английских Чичиковых.

Задания Гоголя не могли найти полного выражения в форме романа — будь это роман путешествий, роман авантюрно-шутовской или нравоописательный. Все эти элементы в разной мере входили в сюжетный замысел, но не исчерпывали его ни порознь, ни вместе. Роман даже в той его новейшей — широкой и вмести-

тельной форме, какая к тому времени была выработана европейскими литературами, — роман вальтерскоттовского типа — неизбежно оставался в пределах изображения людей и событий. В нем не было места ни обобщенному образу народа и страны, ни образу автора многостороннего, но и глубокого субъективного поэта, который выступает со своим судом и своими раздумьями, своей оценкой настоящего и мечтой о будущем. Исходя из этих заданий (не отменявших, но включавших в себя углубленное изображение реальной жизни), нужно было создать особый жанр — большую эпическую форму, более широкую, чем роман. Гоголь и называет «Мертвые души» поэмой — отнюдь не в шутку, как говорила враждебная критика; не случайно на обложке «Мертвых душ», рисованной самим Гоголем, слово поэма выделено особо крупными буквами.

Замысел Гоголя уясняется его теоретическими размышлениями в «Учебной книге словесности», написанной в 1845—1846 гг. О романе здесь сказано прямо: «Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни» (VIII, 482). Роман, в понимании Гоголя, по принципам отбора и расположения материала сближается с драмой: в романе лица и события объединяются вокруг судьбы героя, «пролетающие мимо явления» (VIII, 481) не находят здесь места. Иные задачи у эпопеи, которая «объемлет не некоторые черты, но всю эпоху времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже признаний, какие сделало в то время человечество» (VIII, 478). Но эпопея требует исторически значительного героя. Могут однако возникать и «меньшие роды эпопеи» без этого условия. Вот что говорит Гоголь под этой рубрикой: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченнную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени... Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим. Всемирности нет, но есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений» (VIII, 478—479).

Нет сомнений, что эти строки, написанные после окончания первого тома «Мертвых душ» и во время работы над вторым, являются автокомментарием Гоголя к его поэме. В качестве автора «меньших родов эпопей» он называет Ариосто и Сервантеса. Оба эти автора упомянуты и в ранних редакциях «Мертвых

душ» как литературные учителя автора рядом с Шекспиром, Фильдингом и Пушкиным, и с общей для всех пяти писателей характеристикой. О них говорится как об «отразивших природу таковою, как она была» (VI, 553). «Дон-Кихот» Сервантеса был образцом для Гоголя уже в первоначальном замысле.

«Полный эпический объем» требовал привлечения разнообразного материала. Это задание полноты и «верности» характерно сочеталось у Гоголя с обличительными заданиями — в «чертах и нравах времени» на первое место выдвинуты «недостатки, злоупотребления и пороки»; автор не только изображает, но и оценивает изображаемое. Методы оценки многообразны. Прежде всего — как и в прежних повестях и комедиях — это метод юмора: ничтожное представлено смешным. Но чем существеннее изображаемая сторона жизни, тем в более сложных формах проявляется авторский юмор, тем более смех его «растворен горечью» [как заметил Белинский еще о «Записках сумасшедшего» [72]]. В то время как в объективных изображениях выдерживается тон спокойного, эпического юмора и «слезы» автора остаются, по гоголевскому выражению, «незримыми», — автор оставляет за собой свободу в любой необходимый момент сменить тон повествователя и иронического комментатора на личный тон лирического или патетического поэта, соответственно варьируя все словесные средства, переходя от языка бытового разговора, взятого в разнообразии его диалектов, к языку возвышенной лирики и проповеди. Форма «меньшего рода эпопеи» допускает это лиро-эпическое разнообразие тона, носителем которого является образ автора — повествователя и поэта в одном лице.

3

В замысле поэмы «полного эпического объема» характеры, естественно, должны были занять первостепенное (хотя и не единственное) место. Что создание типических характеров было сознательным заданием Гоголя, видно из самой структуры поэмы. Из одиннадцати глав ее — шесть представляют собою очерки отдельных характеров, при этом начиная со второй главы в задание поэмы несомненно входит именно «портретная галерея», с подчеркнутым вниманием к каждому портрету в отдельности. На первое место в обличительной поэме о крепостнической России естественно было выдвинуть образы помещиков рабовладельцев. Гоголь так и поступает, давая после первой общеэкспозиционной главы пять последовательных глав о Манилове, Коробочке, Ноздреве, Собакевиче, Плюшкине.

Гоголь уверенно работает тем же методом, каким был создан образ Хлестакова. Он отвергает типичность в ее обычном пони-

---

[72] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 297.

мании — в смысле воспроизведения «с натуры» реально существующих лиц, взятых за образец хотя бы и по признаку их характеристики, т. е. частой встречаемости. Но он еще решительнее отвергает метод схематизации, построение характера на одной черте. Великое новаторское значение гоголевского метода характеристики в том и заключается, что он не выводит характер из определенных «свойств», а открывает новые человеческие свойства.

Первая же в поэме подробная характеристика начинается ироническим, но и декларативным вступлением о трудности характеризовать «господ», подобных Манилову, о необходимости особого метода, особой «науки выпытывания», чтобы уловить «все тонкие, почти невидимые черты» (VI, 24). Создание большого типического обобщения из образа человека «ни то ни се», человека без «задора» (VI, 24), из бесконечно малой психологической величины — было одним из самых замечательных достижений Гоголя. Это могло быть достигнуто только в результате принципиального отказа от построения характера из «свойств». Конечно, и в Манилове есть различные — отрицательного порядка свойства: он бездельник, праздный фантазер, приторный фразер. Но все это — черты производные из общей социальной характеристики Манилова. Исходя из гоголевских понятий и даже выражений, можно определить эту социальную основу, как «пустота и бессильная праздность жизни», как «нетрогающийся мир» (VI, 692; «Заметки, относящиеся к 1-й части»). Исторически те же понятия осмысливаются как социальная инерция на основе крепостнического паразитизма. Не только хозяйство Манилова «шло как-то само собою» (VI, 25), но и личное его поведение ничем другим, кроме социальной инерции, не определяется. Анализируя впечатление от Манилова, Гоголь с тончайшим юмором различает три момента: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает что такое! и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную» (VI, 24). Эта схема оправдывается всем содержанием главы. Впечатление приятности связано с той культурно-бытовой формой, в которой является образ Манилова. Это — неглубокая, но безобидная форма сентиментального эпигонства, из литературы перешедшая в быт, — вплоть до провинциальных поместий. Провинциальный сентиментализм этот выражен не в одних «храмах уединения», не в одних досужих мечтаниях, которые всего больше запомнились и всего чаще ассоциируются с понятием маниловщины (конечно, потому, что черта эта оказалась наиболее долговечной). Очень характерна и вся чувствительная «дружба» Манилова с Чичиковым с высокопарными формулами («именины сердца»; VI, 27) и слезами, «навернувшимися» в глазах (VI, 37). Всем этим пародирован не

столько литературный, сколько именно бытовой сентиментализм.

Чувствительная форма характера Манилова оказывается пустой оболочкой. Во вторую минуту знакомства это и обнаруживается: «ничего не скажешь», потому что сущность характера — пустота — «ни то ни сё». Но в третью минуту обнаруживаются за этой безличностью и на ее основе отвратительные черты: готовность с чем угодно согласиться, двигаться от любого толчка в любом направлении — именно в результате собственной бессодержательности.

Вариант этой стороны маниловщины — характер Мижуева. Внешняя оболочка Мижуева другая — задор спорщика, но за ней открывается то же самое существо. О людях, подобных Мижуеву, сказано, что они в конце концов всегда «согласятся именно на то, что отвергали: глупое назовут умным и пойдут потом поплясывать как нельзя лучше под чужую дудку, словом, начнут гладью, а кончат гадью» (VI, 69).

Из всех типических обобщений, созданных Гоголем, в общее сознание и в самый язык особенно прочно вошло наряду с понятием хлестаковщины — понятие маниловщины. Маниловщина, разоблаченная Гоголем в наиболее для нее органической среде — на почве паразитической помещичьей праздности, — до сих пор остается для нас обозначением человеческих свойств, изнутри разлагающих трудовую деятельность.

Характер Коробочки наделен меньшей обобщающей силой. Это замечательный бытовой образ мелкой захолустной помещицы, во всей конкретности соответственного быта, понятий, привычек и свойств, примитивной деловитости и простодушного страха перед новизной и перед нечистой силой. Образ Коробочки нужен в поэме не только сам по себе, но также для связей и сопоставлений. Простодушным бескультурьем Коробочки оттенены, прежде всего, притязания Маниловых на культурность, а затем и всякий вообще ложный культурный лоск, примером которого взята аристократка, ожидающая за недочитанной книгой «остроумно-светского визита» (VI, 58). «Дубинноголовое» упорство Коробочки тоже оказывается поводом для беглого портрета «иного и почтенного, и государственного даже человека» (VI, 53). Но, проводя все эти параллели, ставя от автора вопрос, «точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования» (VI, 58), Гоголь воздержался от подчеркивания достоинств и преимуществ Коробочки, на которые есть намеки в одной из черновых редакций и к чему особенно склонял Гоголя его толкователь с славянофильских позиций — Шевырев. Гоголь отказался от этой мысли, ограничив «преимущества» Коробочки чисто отрицательными чертами и сохранив единство обличительного тона для всех своих помещичьих образов.

В образе Ноздрева Гоголь опять соприкоснулся с темой хлестаковщины и не только в том, что оба героя безудержно врут,

но и в том, что оба способны действовать безотчетно. В Ноздреве это хлестаковское свойство доведено до предела: он не только врет «совершенно без всякой нужды», но и гадит ближнему «без всякой причины» (VI, 71). Отличие ноздревщины от хлестаковщины определяется тем, что в «Мертвых душах» по сравнению с «Ревизором» вообще усложнена и углублена тема общественного поведения человека. Ревизор был построен на исключительной ситуации, которая заставляет весь коллектив чиновников сплотиться для самозащиты; Хлестаков пассивно подчиняется этому общему возбуждению. В «Мертвых душах» характеры даны эпически, и в каждом могут быть обнаружены оттенки. Манилов и Коробочка, различные по культурно-бытовым признакам, одинаково пассивно усваивают нормы общежития. Общественное поведение Ноздрева выражается бурно и противоречиво: стихийный инстинкт общения с людьми проявляется у него в диких, по существу противообщественных формах. Ноздрев смешон тем, что в нем в измельчавшем и вполне опошленном виде живет закваска старого феодала с широким размахом, жадного до пиров и даже до сражений. Пиры сменились элементарным пьянством и мотовством, а сражения — «нанесением помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде» (VI, 87), покушением избить Чичикова и т. п. Характерно, что в расправах Ноздрева участвуют и «вассалы» его — дворовые Порфирий и Павлушка. Анархически-феодальная стихия эта лишь редко проявляется в бурных взрывах; в новых социальных условиях Ноздрев легко становится «историческим человеком» (VI, 71) — ординарным мошенником и шулером.

Характер Ноздрева зависит от его социального облика — помещика переходной эпохи. Но важнейшую из «анархических» антиобщественных черт Ноздрева — способность безотчетно «гадить ближнему» — автор показывает и в более широкой сфере крепостнического общества, напоминая о том, как может нагадить «человек в чинах. . . со звездой на груди» (VI, 71), и вообще о том, что Ноздрев «везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленны непроницательные люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (VI, 72). То, что Ноздрев мот и хищник в собственном хозяйстве, таким образом, далеко не самая существенная из его черт; как и вообще тема состояния дворянских имений далеко не основная в поэме.

Собакевич — образ контрастный Ноздреву, хотя и столь же уродливый, как он. Но его уродливость не выходит за пределы того, что в крепостнической действительности слывет «нормальным». В животном облике Собакевича нет ни одной человеческой черты, кроме практического толка, — настолько, впрочем, элементарно-утилитарного, что и он не влияет на его характеристику. Антиобщественные черты Ноздрева умеряются каким-то смутным социальным инстинктом; Собакевич же изображен убежденным

мизантропом; исключение, которое он делает для Чичикова, мотивировано в поэме свойствами самого Чичикова — его особым искусством быть «приятным». Непомерное обжорство Собакевича дано, конечно, не как маска традиционного однолинейного типажа, а как черта, показательная для его общего животного облика. Это впечатление чего-то нечеловечески бездушного усилено сравнением с куском дерева, над которым «натура недолго мудрила» (VI, 94), с предметом обстановки и особенно с медведем. Сравнение Собакевича с медведем широко известно. Меньше обращают внимания на одну очень важную деталь этого сравнения: в момент сделки с Чичиковым Собакевич сравнивается с таким медведем, «который уже побывал в руках, умеет и перевертываться и делать разные штуки» (VI, 105). Эта оговорка относится к внешним манерам, к «некоторой ловкости» (VI, 105) Собакевича, но этой ловкости дано психологическое обоснование: Собакевич ловок там, где дело касается наживы; и если основные его медвежьи черты соответствуют косному быту феодального поместья, то «ловкость», хотя и медвежья, обнаруживает уже уменье элементарно приспособляться к условиям нового «меркантильного» века.

Животные, медвежьи черты Собакевича тоже имеют свои варианты: вне захолустных поместий есть свои Собакевичи; об этом и размышляет Чичиков после сделки. Чичиков предпочитает медведя-деревенского «кулака» — медведю-столичному чиновнику, который пощелкивает подчиненных или грабит казну (VI, 106). В одной из черновых редакций с этим соглашался и Гоголь, отмечая, что «плут Собакевич, уж вовсе не благородный по духу и чувствам, однако ж не разорил мужиков, не сделал их ни пьяницами, ни праздношатайками» (VI, 690). Однако чисто утилитарные мотивы Собакевича («они твои, тебе же будет хуже»; VI, 106) Гоголь убедительно заставил обнаружить именно Чичикова.

Искажение человеческого облика в Ноздреве и Собакевиче показано статически. В Плюшкине оно изображено в развитии. Плюшкин до перелома еще «только... бережливый хозяин» с чертами «ума, опытности, познания света», «трудолюбия» и «мудрой скупости» (VI, 117—118). Сами по себе черты эти были бы не так далеки от черт Собакевича, но в отношении Плюшкина впервые оказывается возможным поставить вопрос о человеческих чувствах. Именно — только поставить вопрос. Чувства и раньше в Плюшкине не были ни сильны, ни глубоки. [«Слишком сильные чуства не отражались в чертах лица его» (VI, 118)... «человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно» (VI, 119)]. В нем легко «обмелели» чувства наиболее естественные — он с легкостью проклял сперва дочь, затем сына, перестав ими интересоваться. Он всецело подчинился инерции материальных забот, переросших в скряжничество и мелкое хищничество вплоть до обкрадывания крестьян по мелочам. Этот

путь показан как постепенная утрата всего человеческого, как деградация человека. Здесь даны и психологические, и даже тематические предпосылки для гоголевской хроники Щедрина.

Плюшкин — самый удручающий образ в гоголевской галерее уродливых помещиков; комизм изображения здесь уже переходит в трагикомический гротеск. Здесь Гоголь уже не протягивает нитей к другим общественным вариантам; напротив, он говорит о «редкости» в русской жизни такого явления, как Плюшкин (VI, 120). Но, конечно, если Плюшкин и исключение, то [употребляя выражение Ключевского[73]] «типическое исключение»: деградация Плюшкина, его полное отпадение от общественных связей и вся на этой почве возникшая психология — закономерна для крепостнического быта. Социально-бытовыми подробностями образ Плюшкина окружен особенно тщательно. Он не только охарактеризован со стороны разговорами о заморенных голодом крестьянах, не только сам говорит о своих беглых душах, но и наглядно показан как притеснитель в сценах с Прошкой и Маврой — в сценах тем более острых, что они даны как заурядные сцены повседневного быта.

В создании характера Плюшкина Гоголь шел по пути наибольшего сопротивления, так как обращался к традиционной теме скупости. Он дал новое, очень значительное решение этой темы. Скупость Плюшкина — не врожденное свойство, а результат его личной и общественной судьбы; не исходная, а производная черта — наиболее, впрочем, показательная для изображенного здесь процесса деградации; с большой тонкостью показана в Плюшкине борьба привычной скупости с остатками других чувств. Таким образом, даже к Плюшкину не могут относиться определения гоголевского метода как метода моральных сентенций — как сведения каждого образа к одной черте.

Чичиков — уже не только портрет в ряду других портретов, это образ, задуманный как центральный в поэме. Этим осложняется анализ образа, — во-первых, потому, что нередко ему поручается вспомогательная композиционная роль объединения элементов поэмы (а иногда и роль заместителя автора, казалось бы вовсе для него невозможная); во-вторых, потому, что образ заявлен в первом томе как образ еще незавершенный. Но так как первый том в известной мере художественно закончен — о характере Чичикова можно говорить и на основании его материала; тем более что материал второго тома не противоречит образу тома первого, а скудные сведения о дальнейшем замысле противоречат данным и первого и второго тома настолько резко, что это противоречие требует особого объяснения в связи с дальнейшей эволюцией Гоголя.

---

[73] В. Ключевский. Очерки и речи. Второй сборник статей, М., 1913, стр. 74.

Чичикову, естественно, уделено особое внимание. Основные очертания образа намечены уже в первой главе; намеченное развито и дополнено в продолжении; наконец, Чичикову посвящена особая, монографическая глава — одиннадцатая. В первой главе Чичиков раскрыт скорее в своей родовой, чем индивидуальной характеристике: пока это один из многих гоголевских существователей, у которых внешним лоском прикрыта пустота. Пустота изображена посредством показательных деталей поведения и быта (распорядок дня, содранная афиша, содержимое шкатулки); все это новые варианты к изображениям миргородских и петербургских повестей. Но внешний лоск Чичикова имеет важные отличия от лоска Хлестакова, Ковалева и показанного в этой же первой главе Манилова. Здесь это не простой налет бытовой традиции как моды, а искусная маска. Чичиков уже здесь является с чертами особой гибкой приспособляемости и в то же время настойчивости, за которыми кроется его позже раскрываемая «страсть» (VI, 242). В этом специфика образа в ряду других образов Гоголя.

Эта специфика связана с социальным лицом Чичикова и его социальным поведением. Важен здесь не столько самый паспорт Чичикова, открытый в одиннадцатой главе («Родители его были дворяне, но столбовые или личные — бог их ведает»; VI, 224), сколько весь рисунок образа и вся его функция в поэме. Чичиков — владелец двух живых душ и нескольких сот мертвых — инородное тело в помещичьей среде; самозванец, который только тянется к социальной норме, только мечтает о ней. В явлении Чичикова Гоголем угадан симптом больших социальных перемен — признак того, что «все изменилось давно в свете», что в ряду общественных двигателей на самом видном месте оказывается «электричество» денежного капитала («Театральный разъезд»). Основой поэмы, где Россия должна была отразиться не в застывшей форме, а в движении, — Гоголь с большой исторической зоркостью сделал столкновение двух общественных явлений: старых устоев крепостного поместья и нового «электричества» капитала. Этим мотивом борьбы предопределяется комическое содержание сюжета, что и естественно: борьба показана на ее раннем этапе, в незрелых и потому парадоксальных формах. И в характере Чичикова комизм неоформившейся новизны сочетается с комизмом пережившей себя старины; Чичиковы не несут с собою ничего принципиально нового ни для быта, ни для психологии, ни тем более для идеологии; новое явление обещает лишь новый вариант помещичьего «темного царства». Так этим образом героя первоначального накопления и темой спекуляции Чичикова Гоголь предвосхищает образы Дерунова и Разуваева и тему «Убежища Монрепо».

Социально-историческая специфика образа Чичикова предопределила и его личные черты. В отличие от героев либо бездейст-

вующих, либо действующих «совершенно ... без всякой причины» (VI, 71), Чичиков действует сознательно и с точной целью; в отличие от героев «без всякого задора» или с задорами бессмысленными — в Чичикове есть «страсть, его влекущая» (VI, 242). Это страсть низменная, неспособная сделать Чичикова даже отчасти положительным героем, но, взятые абстрактно, такие свойства, как «энергия» и «активность», выступают как положительные. Этим именно противоречием осложнен образ Чичикова в главе одиннадцатой, где автор загадочно намекает, что «может быть в сем же самом Чичикове страсть его влекущая, уже не от него»... и что «еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме». «Тайна» эта отчасти разъяснена показаниями одного из мемуаристов, слыхавшего от самого Гоголя, что поэма должна была окончиться «первым вздохом Чичикова» для новой жизни («Три письма к Гоголю» Ф. Бухарева).[74] Сказано это было в последние годы жизни Гоголя, в период обострения религиозного морализма, и соответствовал ли этот финал первоначальному замыслу — мы не знаем. С образом Чичикова первого тома этот мотив перерождения не вяжется; никаких предпосылок для него нет. Правда, в той же одиннадцатой главе (в эпизоде с больным учителем) автор поясняет, что природа героя не была так сурова и черства, а чувства его до того притуплены, чтобы он не знал ни жалости, ни сострадания. Но пояснение это, как видно из дальнейшего, иронично, и смысл его тот, что «природа» бессильна перед внушениями среды и навыками социального поведения. Гоголь нигде не основывал поведения героя на одной «природе» — не основал его и здесь. Отцовское наставление «беречь» копейку и прислуживаться к богатым; страсть к «жизни во всех довольствах» (VI, 228), подкрепленная примерами разбогатевших плебеев (богач из конторщиков); школа, пройденная в должностях разного калибра; наконец, общая атмосфера бюрократической и крепостнической России — оказались несравненно действеннее, чем «природа», охарактеризованная к тому же только негативно — отсутствием «суровости» и «черствости» (VI, 228). В основном сюжете Чичиков выступает уже законченно «черствым», — вне каких бы то ни было человеческих побуждений. Единственное и притом нарочитое исключение — переживания Чичикова на бале при встрече с губернаторской дочкой, но тонкий анализ, примененный в этом эпизоде, потребовал и здесь особых оговорок и даже переименования обычных человеческих чувств: «Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господа такого рода, то есть не так чтобы толстые, однако ж и не то чтобы тонкие, способны были к любви, но при всем том здесь было что-то такое странное,

---

[74] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 383.

что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить...» (VI, 169).

Гоголь прочно и убедительно связал образ Чичикова с его социальной биографией. Но, как и в других случаях, это не обеднило значения образа. Чичиковщина определяется страстью к «жизни во всех довольствах» и готовностью на всякие средства для этой цели — от повседневной приспособляемости до эксцентрических афер. В конечном счете чичиковщина определяется процессом капитализации. Власть денег и ее психологические результаты могли обнаружиться в различных социально-биографических вариантах, хотя бы и менее показательных, чем биография Чичикова. Обобщенный смысл чичиковщины подчеркнут самим Гоголем («А кто из вас ... углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»; VI, 245). В главе о Коробочке к образу Чичикова, к мотиву его приспособляемости привлечена параллель из типичных бюрократических отношений: «Иван Петрович» (тоже типическое обобщение) — ореол среди подчиненных и куропатка у кабинета начальника. Но и сам Чичиков показан чиновником вполне типическим для бюрократической России: Чичиков одиннадцатой главы — ближайший вариант героев «Ревизора», притом гораздо более изощренный, чем простодушные уездные власти в «Ревизоре». В Чичикове сочетаются черты опытного чиновника-взяточника и авантюриста нового типа, но он же мечтает стать помещиком — сначала (в первом томе) по имени, затем (во втором) — и в самом деле. Все это делает Чичикова синтетической фигурой для обличительного замысла «Мертвых душ».

4

В шести особо выделенных портретах сосредоточен основной обличительный материал и основные поднятые здесь социально-психологические проблемы. Это передний план, за которым обнаруживается еще несколько рядов, причем жанр поэмы допускает свободно распоряжаться этим материалом.

Следующие по степени авторского внимания лица — слуги Чичикова, Селифан и Петрушка. Обращение вслед за Петрушкой к Селифану требует иронических оговорок, особого приема авторского «умолчания» («Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низшими сословиями» VI, 20); этот прием Гоголь применяет и дальше — там, где ему приходится резко нарушать традиции. Действительно, в традициях дворянской литературы слуги либо отсутствовали, либо выводились с нарочитыми заданиями морализирующей идеализации или, напротив, карикатуры. Гоголь, идя своим путем, сделал из Селифана просто добродушного резонера, а из Петрушки — своеобраз-

ную параллель к Чичикову не только по контрасту, но и по сходству: культурный уровень Чичикова не далек от Петрушкина; как «читатели» они близко напоминают друг друга и только по части опрятности коллежской советник опередил своего крепостного.

Иронический прием «умолчания» Гоголь повторил, переходя к губернским дамам, где ему приходилось нарушать традиции светской повести и романа уже в другом отношении: снижая и развенчивая шаблоны светских героинь. Новые оговорки предпосланы замечательным образам двух дам: Анны Григорьевны — дамы приятной во всех отношениях и Софьи Ивановны — просто приятной дамы. Несмотря на свою эпизодическую роль, эти два женских типа стали нарицательными, чему, конечно, содействовали сами обобщенные названия, которые запоминались лучше, чем имена и отчества. Губернские модницы и «вестовщицы» сотни раз осмеивались еще в сатире XVIII века, но дидактическая сатира была бессильна придать образам жизненность. Гоголь это сделал не только мастерским воспроизведением их особого «диалекта», но и созданием законченных характеров; причем Софья Ивановна, разносящая вести, привезенные Коробочкой, сама является вариантом Коробочки («умела только тревожиться, но чтобы составить какое-нибудь сметливое предположение, для этого никак ее не ставало»; VI, 184), а Анна Григорьевна, «своим умом» дошедшая до выдумки, взволновавшей «весь город», варьирует черты умников и вестовщиков «Ревизора».

Общая картина губернского города отодвинута несколько в глубь сцены. Здесь, где тема — вся Россия, неуместно было бы придавать первостепенное значение картине города и характеристике ее обитателей. Коллективный портрет общества здесь ярче отдельных портретов — потому, конечно, что главный интерес вызывают «нравы», а не отдельные лица. Относительно большее внимание уделено полицеймейстеру Алексею Ивановичу как образу показательному для всего быта губернского города: этот «чудотворец», своеобразный «добрый взяточник», любимый гражданами за то, что «не горд» (VI, 149—150), являясь любопытной параллелью к городничему, заставляет вспомнить гоголевские слова: «Герои мои вовсе не злодеи: прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми» (VIII, 293). Этот эксперимент, возможный далеко не с «любым из них», оказался осуществленным в этой эпизодической фигуре.

На более передний план выдвинут и почтмейстер Иван Андреич — не столько по своей характеристике, варьирующей черты Ляпкина-Тяпкина (любитель «просвещения», мистик и автор смелых гипотез), столько потому, что именно он — рассказчик «Повести о капитане Копейкине». Роль этой повести значительней, чем обычная роль вставных новелл, разнообразящих повествование или поясняющих авторские идеи, — в традиции путевого и биографического романа. Столичные сцены, такие как мытарства

голодного инвалида по министерским приемным, эпизод о разбойниках из беглых солдат и, наконец, письмо разбойничьего атамана к царю — все это закономерно входит в поэму о России, раздвигая ее социальный объем. При этом Гоголем найден путь совершенно органического включения в поэму этого — только на первый взгляд — чужеродного материала: комический рассказ почтмейстера, в котором сквозь парадоксальную, языковую и психологическую форму читателю представлено угадывать и воссоздавать подлинное и очень острое реальное содержание.

Остротой социальной сатиры Гоголю пришлось однако пожертвовать под цензурным давлением. В трех известных нам редакциях повести эта острота последовательно ослабевает; отпадают подробности о разбойниках, грабящих только казну, о переговорах с царем, наконец — о бюрократическом бездушии по отношению к защитнику родины. В подцензурной редакции Копейкин уже сам виноват в своих несчастиях. Соглашаясь на эти уступки, Гоголь, однако, не мирился с изъятием повести. Значит, были художественные основания для сохранения повести, не зависящие даже от подробностей психологии героя и от степени обличительной остроты. Стилистическое совершенство сказа могло быть одним из таких оснований, но вряд ли решающим; еще существеннее была композиционная роль повести.

Вторая — сюжетная — часть первого тома представляет собою пародийное и как бы комедийное использованье авантюрных мотивов. Эту картину «взбунтованного» города уже современники сближали с сюжетом «Ревизора». Разница была однако очень существенной. В «Ревизоре» ошибка чиновников невольно вскрывает подлинный быт и подлинные характеры, в том числе характер самого Хлестакова. В «Мертвых душах» ложные предположения громоздятся друг на друга, вскрывая прежде всего глупость и ограниченность, малую культурность губернского общества. Цепь гипотез растет, все усиливаясь, но все они скользят мимо подлинного Чичикова, хотя ключ казалось бы, у всех в руках. Чичиков — похититель губернаторской дочки — фальшивомонетчик — разбойник — наконец, атаман шайки — притом безногий и безрукий. Здесь нелепость дошла до такого предела, который ясен даже губернскому обществу, но и разоблаченная нелепость заставляет только заменить его другим, ничуть не лучшим: Чичиков — переодетый Наполеон! С выпадением «Повести» разрывалась бы вся цепь абсурдов, а с ней и окончательная коллективная характеристика губернского общества.

Переполох в губернском городе усилен ожиданием нового генерал-губернатора, и это вызывает прямое возвращение к мотивам «Ревизора»: страх чиновников, припоминания о «грешках» и в результате накопление нового сатирического материала. Параллели к высеченной унтер-офицерше здесь разрастаются в два сжато приведенных сюжета — трагикомического в авторской передаче, и

скорее жуткие, чем смешные: дело о побоище купцов и дело о крестьянском самосуде над заседателем Дробяжкиным. О взятках говорят сами чиновники — с той же, как и в «Ревизоре», верой в их бытовую незыблемость; примыкают сюда и сцены в палате в главе седьмой — «физиологический очерк» канцелярских будней. Все эти эпизоды и упоминания кажутся, однако, лишь отзвуками и вариациями «Ревизора»: с гораздо большей энергией развиты те же темы в главе второй, в эпизодах биографии Чичикова. Здесь не только показаны утонченные методы взяточничества, но и как бы продолжен самый сюжет «Ревизора»: честный начальник незаметно для себя оказывается ловко опутанным.

Таким образом, основной материал поэмы — материал душевладельческого быта дополняется уже не новым в творчестве Гоголя чиновничьим материалом. В поэму включается сатирическая тема произвола, беззакония, своекорыстия на всех ступенях бюрократической лестницы — от мелкой сошки до министра.

5

В распоряжении Гоголя как эпического поэта были еще более широкие возможности включения в поэму разнообразного материала. Автор, ведущий повествование, мог в своих целях вводить любые образы, лишь отдаленными ассоциациями связанные с сюжетом, а иногда и вовсе не связанные. Все эти образы, подчиняясь общей эпической композиции, становятся равноправными элементами целого. На этом и основан своеобразный гоголевский прием миниатюр.

Такими миниатюрами «Мертвые души» пересыпаны от первой главы до последней. В иных случаях миниатюра основана на какой-нибудь детали сюжета, даже сюжетного фона, которая неожиданно увеличивается до нужных автору размеров. Чичиков накупил мертвых и беглых душ; в его руках списки, — сюжет должен двигаться дальше — к совершению купчей. Но в общем замысле поэмы эти мертвые и беглые крестьяне имеют самостоятельное значение: авантюра Чичикова строится на судьбах людей — живых или живших; их образы, их примерные, показательные биографии становятся необходимыми для внутреннего смысла поэмы. Так и возникают замечательные портреты Степана Пробки, Максима Телятникова, Попова — дворового человека и Абакума Фырова. Портреты эти частью перепоручены Чичикову (в одной из редакций и здесь, впрочем, оговаривалось вмешательство самого автора); частью подхватываются автором — там, где потребовались более глубокие лирические интонации. В миниатюрах седьмой главы крестьянская тематика поэмы не только расширилась, но и пополнилась существенно новыми эмоциональными оттенками.

В других случаях сюжет дает повод для обобщенных портретов целых общественных групп и типов; к миниатюрам этого рода

относится отступление о «тонких и толстых» в первой главе и обобщенный портрет приказчиков — по поводу маниловского приказчика. Миниатюра эта особенно важна тем, что за типическим портретом следует здесь типическое обобщение крепостного быта: «А сделавшись приказчиком, поступал, разумеется, как все приказчики: водился и кумился с теми, которые на деревне были побогаче, подбавлял на тягла победнее» (VI, 33). В число миниатюр входят и параллели к основным характерам, о чем уже упоминалось. Коробочка вызывает образ упрямого государственного человека и аристократки с «вытверженными мыслями». Ноздрев — образ «человека со звездой», любителя гадить ближнему; Собакевич — образ чиновника-казнокрада. Все эти и подобные им миниатюры не только оттеняют исходные характеры, но и сами по себе расширяют «эпический объем», намечая особые общественные вариации основных героев.

Совершенно особый род миниатюр представляют собою миниатюры в сравнениях. Прием распространенных сравнений — смелая вариация эпических сравнений Гомера — имеет в «Мертвых душах» сложную эстетическую функцию; их очевидное задание, — исходя из деталей повседневного обычно комического быта создавать образцы возвышенно-прекрасного. Но и этим, уже вполне внесюжетным путем проникает в поэму жизненный материал. Вот характерный пример из главы пятой: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» (VI, 94). Из комического сравнения лица Собакевича с тыквой возник, по прихотливой ассоциации, живой и обаятельный образ балалаечника, — веселого парня из народа, образ никакого отношения к сюжету не имеющий, но по воле автора включаемый в общую картину «всей Руси».

Наконец, бывают случаи, когда автору не нужно даже внешних связей с основным материалом: миниатюры могут возникать в составе его «широких отступлений». Так, шестая глава начинается лирическим воспоминанием о юности, и только как примеры юношеской наблюдательности и способности «угадывать человека» вводятся городские и усадебные сцены, портрет уездного чиновника и потрет помещика — последний даже с вариациями, каждая из которых намечает особый образ [«и весельчак ли он сам, или хмурен, как сентябрь в последних числах» (VI, 111) и т. п.].

Так всеми средствами эпического повествования расширилось содержание поэмы. В объем его — даже в пределах первого тома — вошел широчайший материал — от будочника и беглого солдата

до министра и царя; материал столицы губернского города, поместья, помещики и крестьяне, чиновники всех рангов, а эпизодически или в миниатюрах — аристократия, купечество, офицерство (Копейкин), интеллигенция (насмешка над ученым историком).

Но Россия раскрывается в «Мертвых душах» не одними средствами социального типажа. В последней главе, итоговой во многих отношениях, повествование перебивается картинами природы, которым придан обобщенный характер: дорога Чичикова дана в отборе деталей и отсюда — переход к обобщению всей Руси — сначала со стороны ее природы: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросано и неприютно в тебе...» (VI, 220). Переход отсюда к русской песне, которая представлена выражением русского духа — и затем к будущему России, — возвращает нас в идеям «Арабесок» и в особенности к давней мысли о связи географии с историей. Но то, что в «Арабесках» звучало как отвлеченная мысль, в «Мертвых душах» нашло художественное воплощение: мысли о России и об истории вообщее отразились на создании центрального образа гоголевской поэмы — образа России.

Образ России в ее развитии вошел в поэму в так называемых лирических отступлениях, которыми сначала перебивается, а затем заканчивается последняя глава первого тома. Русь — «птица-тройка», летящая в «наводящем ужас движении», Русь, к которой поэт обращает полный смятения вопрос: «куда ж несешься ты?» — это романтическое обобщение, вызванное глубокой и давней верой писателя в «русского человека в его развитии» (VIII, 50), о чем говорилось еще в статье о Пушкине. Этот образ должен был быть неопределенным: пути, по которым «несется» родина, не имеют для поэта отчетливых очертаний, и за вопросом, «куда же несешься ты, дай ответ», — следуют многозначительные слова: «Не дает ответа» (VI, 246—247). Глубоко прогрессивный характер «Мертвых душ» в том и заключался, что в них одновременно даны конкретнейшие реалистические разоблачения России действительной и романтическая вера в Россию возможную и будущую. Пафос поэмы и вместе с тем окончательный образ России создавался из сопоставления мрачного настоящего с возможностями будущего, с верой в народные силы. В то время, когда Гоголь еще работал над «Мертвыми душами», Белинский писал (Боткину 13 июня 1840 г.): «Все субстанциальное в нашем народе велико и необъятно, но определение гнусно, грязно, подло».[75] Это был как бы перевод на язык философских формул основного содержания «Мертвых душ». Не удивительно, что к поэме Гоголя Белинский отнесся, как к выступлению союзника.

Но отношение Гоголя к положительным возможностям русского народа выразилось не только в романтическом лиризме и

[75] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, 1956, стр. 529.

не в одном образе Руси-тройки. Он находил эти возможности и в живых русских людях, но — что очень характерно — не среди героев-помещиков, а среди народных характеров, изображенных в седьмой главе, — в миниатюрах, вошедших в «размышления» над списком крестьян. Здесь даже в юмористических сценах автор снисходителен и мягок, а там, где речь заходит о бурлаках, сменяющих «разгул широкой жизни» на «труд и пот» (VI, 139), авторская речь проникается лирическим одушевлением. И знаменательно, что, кроме образов крестьян, — ни для кого из действующих лиц первого тома «Мертвых душ» Гоголь не нашел лирических интонаций, — подобных тем, которые звучат в его поэме для обобщенного образа родины.

6

Ходячее выражение «лирические отступления» в применении к лирико-патетическим местам «Мертвых душ» неточно потому, что все они являются необходимыми звеньями эпического целого. Обращения к России — в особенности — не только не «отступают» от основного содержания поэмы, но — наоборот — сосредоточивают его в себя, так как именно образ России является организующим и основным для всего ее содержания.

Вторым организующим образом в поэме является образ автора, ведущего повествование. По замыслу поэмы «автор» не просто условная фигура, скрепляющая отдельные элементы, это — целостная личность. Автор открыто выступает с оценками всего того, что им же рассказывается, со своим открыто выражаемым мировоззрением: весь объективный материал поэмы, все его образы и объединяющий их образ России показаны через авторскую субъективность, проведены автором, по выражению Белинского, «через свою *душу живу*».[76] Глубокое своеобразие гоголевской поэмы возникло из сочетания эпического метода с методом взволнованно-лирического повествования. При этом в авторе раскрывается не только человек вообще, но и писатель-борец. Самый замысел поэмы литературно-полемичен; новаторство его подчеркнуто. Вот почему не могут быть признаны «отступлениями» ни отдельные рассеянные в поэме полемические замечания о творчестве, ни объединяющее их начало седьмой главы — знаменитая параллель двух писателей.

Это начало седьмой главы — значительнейшая из всех творческих деклараций Гоголя. Решительно противопоставлены здесь друг другу писатель счастливый и общепризнанный, с «возвышенным строем ... лиры» (VI, 133), идеализирующий действительность путем создания образов, «отторгнутых от земли», — писатель типа Шиллера, и писатель гоголевского типа, непризнанный, отра-

---

[76] Там же, т. VI, 1955, стр. 218.

жающий подлинную жизнь с ее «тиной мелочей» (VI, 134). В формулах точных, несмотря на их образную форму, Гоголь характеризует существо и задачи реалистического метода (не произнеся, однако, этого слова). Это прежде всего — задача «вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...» (VI, 134). Прежние тезисы статьи о Пушкине — оправдание выбора обыкновенного материала — здесь углублены, как теперь утверждается, в жизни преобладают «мелочи» — не только безэффектные, но и отталкивающие, но это-то и делает их важными для искусства. Художник не только может включать мелочи жизни в материал искусства, но именно в разоблачении мелочей он и должен видеть свою задачу, так как тина мелочей опутала жизнь; здесь, как и в «Ревизоре», эстетические задания неотделимы от морально-общественных. Повседневные характеры — «холодные и раздробленные» — противопоставляются здесь «характерам, являющим высокое достоинство человека», «немногим исключениям», тем, которые избраны «счастливым» писателем (VI, 133). Под «холодными, раздробленными» повседневными характерами здесь, конечно, разумеется то же, что в «Четырех письмах о „Мертвых душах“» названо «пошлостью пошлого человека» (VIII, 292). Итак, отличием «непризнанного писателя» является, прежде всего, самый материал — человеческая пошлость. Но изображение пошлости требует особого метода: пошлость должна быть обнаружена и разоблачена; нужен углубленный анализ, та «наука выпытыванья», о которой говорится во второй главе, выявление незаметного, «невидимого» («Ибо... равно чудны стекла, взирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых»; VI, 134). Затем определена другая задача: «и крепкою силою неумолимого резца выставить их выпукло и ярко на всенародные очи» (VI, 134). Метод анализа дополняется методом синтеза, созданием цельных образов, «выпуклых» и «ярких» в своем внешнем и внутреннем облике, созданием типических обобщений.

Одна из наиболее значительных формул гоголевской эстетики выражена в словах: «ибо не признаѐт современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания». Здесь важно и существо проблемы и указание на метод. Обращение к «презренной жизни» есть для Гоголя не «разрушение эстетики», а расширение эстетического содержания. Прекрасное не совпадает ни с возвышенным, ни с красивым; из этого тезиса, усвоенного большинством романтиков и целыми романтическими школами, Гоголь сделал последовательно-реалистические выводы: материал художнику должна давать «презренная жизнь» [VI, 134; в одновременно создававшейся новой редакции «Портрета» это выражено словами:

«нет ему (т. е. художнику, — *В. Г.*) низкого предмета в природе»]. Параллели с «Портретом» помогают уяснить и выражение «озарить... и возвести... в перл создания» (VI, 134). Действительность должна быть «озарена» авторской субъективностью; «бездушное» копированье природы не есть еще создание искусства. Эти слова об «озарении» и «возведении в перл создания» связываются с дальнейшей эстетической формулой: «ибо не признаѐт современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем» (VI, 134). В «Театральном разъезде» и в статьях о театре Гоголь именно в смехе видел «озаряющее» начало. Но смех в комедии и есть не что иное, как авторская субъективная точка зрения. «Смех» — одна из возможностей «озарения», осмысления действительности — не единственная, но в гоголевской эстетике самая существенная, так как разоблачение пошлости совершается, прежде всего, методами юмора и сатиры.

«Микроскопический» анализ пошлости, синтетическое создание обобщенных образов и «озарение» образов смехом и вообще авторской субъективностью — вот те принципы, которыми руководствовался Гоголь, пролагая пути критического реализма в русской литературе.

7

«Мертвые души» стали сразу литературно-общественным событием громадного значения. Борьба, возникшая вокруг «Мертвых душ», была еще интенсивнее, чем вокруг «Ревизора», — прежде всего потому, что с ростом общественных противоречий обострился идейный антагонизм в литературе, но также и потому, что в замысле и в самом тексте поэмы было еще больше демонстративного, вызывающего. Автор предвидел нападение реакционеров, лжепатриотов, обывательского «лицемерно-бесчувственного» современного суда (VI, 134) и, конечно, не ошибся. Реакция выступила против Гоголя сплоченным строем, выдвинув четырех критиков: Н. Полевого (в «Русском вестнике»), К. Масальского («Сын отечества»), Н. Греча (в «Северной пчеле») и О. Сенковского (в «Библиотеке для чтения»). Из этих четырех врагов Гоголя — Полевой был самым непримиримым и единственным принципиальным; Масальский и особенно Греч, повторяя нападки Полевого, делали все же оговорки о верности, живости и комизме отдельных мест; Сенковский ограничился вышучиваньем Гоголя в обычном своем залихватски-издевательском тоне, не брезгуя даже подтасовками в цитатах.

Обвинения были предъявлены Гоголю этими критиками единогласно. Первое — односторонний подбор одних темных явлений, то же, что говорилось и о «Ревизоре», с той же аппеляцией к «законам» искусства, якобы требующим равномерного распределения

света и теней и с тем же переводом этого эстетического спора на язык реакционной политики: Гоголя опять обвиняли в клевете на Россию и русский народ. Вторым обвинением (Масальский) была «грязь» гоголевских изображений, возбуждение (будто бы) смеха «блохами, щенками, зверями, казненными на ногте, грубыми площадными выражениями, ободранными котами, посторонними каплями, поподающими в суп, и прочее и прочее».[77] От Полевого и Масальского не отстал и более благосклонный к Гоголю Греч; он даже перещеголял своих соратников, находя «грязь» даже в упоминании о незаконном ребенке дворовой девки Капитолины. Полевому подобной коллекции примеров было достаточно, чтобы зачислить Гоголя в рядовые «тенеристы», счесть всего лишь продолжателем А. Измайлова и Нарежного; Гречу и Сенковскому — чтобы поставить Гоголя ниже Поля де Кока. Отсюда следующее обвинение — в непомерной претенциозности: с этой точки зрения вышучивались все лирические и вообще серьезные места; Сенковский всю свою шутовскую рецензию на том и построил, что каждая комическая и «грязная» деталь тут же комментировалась как проявление «высокого восторженного смеха».[78] Наконец, сообща напали критики и на язык поэмы, старательно вылавливая малейшие отступления Гоголя от грамматических канонов.

Иную позицию заняла критика славянофильская. В выступлениях Шевырева (в «Москвитянине») и К. Аксакова (в отдельной брошюре) борьба вокруг Гоголя переходила в борьбу за Гоголя; смысл статей Шевырева и особенно К. Аксакова был в тенденциозном осмыслении «Мертвых душ». Делая верные наблюдения над одними сторонами поэмы, они замалчивали другие, а, не находя всего им нужного, пытались дополнить и поправить Гоголя. Так, Шевырев, сказав немало верного о жизненности и типичности гоголевских характеров и об эстетической роли автора в поэме, упрекает Гоголя в том, что «комический юмор автора мешает иногда ему обхватывать жизнь во всей ее полноте и широком объеме».[79] Шевыреву даже русский пейзаж и общая картина русской бедности кажется односторонней; он хотел бы и в героях Гоголя видеть добрые черты и некоторые прямо подсказывает (доброту Манилова и набожность Коробочки). Константин Аксаков построил свою нашумевшую брошюру на мысли о том, что в «„Мертвых душах“ воскресает древний эпос». Это не так далеко было от заданий Гоголя, который и сам не скрывал зависимости «Мертвых душ» от гомеровской эпопеи. Но в толковании К. Аксакова «Мертвые души» полностью утратили свой обличительный характер. «Великое эпическое созерцание» К. Аксаков понял в духе прими-

---

77 «Сын отечества», 1842, № 6. Критика, стр. 22.
78 «Библиотека для чтения», 1842, т. 53. Литературная критика, стр. 32.
79 «Москвитянин», 1842, № 8, стр. 368.

рения с жизнью и даже в авторской оценке Манилова ухитрился усмотреть «сочувствие».[80]

Совершенно иначе подошли к поэме Гоголя его наиболее прогрессивные современники — Белинский (в «Отечественных записках») и Герцен (в дневнике); «Мертвые души» для Белинского — «творение чисто-русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни, творение необъятно-художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и, в то же время, глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое». Белинский первый понял самое существенное в гоголевской поэме: ее общественно-историческое значение, неотделимое от значения художественного. Белинский первый оценил и обличительное содержание поэмы («беспощадность»), неотделимое от любви к родине. «Величайшим успехом и шагом вперед» считал Белинский «пафос субъективности», проявляющийся не в одних «высоко лирических отступлениях», но и среди рассказа о самых прозаических предметах.[81] Но с обычной проницательностью угадал Белинский в поэме Гоголя тревожные признаки поворота — в тех «немногих, хотя, к несчастию, и резких местах, где автор слишком легко судит о национальности чуждых племен и не слишком скромно предается мечтам о превосходстве славянского племени над ними».[82]

Основной спор, возникший по поводу «Мертвых душ», Герцен определил как спор о России: ни «славянисты», ни «антиславянисты» не могли решить, «апофеоз» ли это России или «анафема».[83] Однако «антиславянист» Белинский, не считая гоголевскую поэму ни апофеозом, ни анафемой, высоко оценил ее именно за сочетание страстной любви с беспощадным разоблачением или, если вспомнить выражение его письма 1840 г. к Боткину, за разоблачение «определения» русского народа и за веру в его «субстанцию».[84]

Так же понял Гоголя и Герцен: «Видеть апофеоз смешно, видеть одну анафему несправедливо», — писал он в дневнике 29 июля 1842 г. «Есть слова примирения, есть предчувствия и надежды будущего, полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей своей отвратительной действительности».[85] В этом же смысле освещал он «Мертвые души» в своей поздней-

---

[80] К. Аксаков. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842, стр. 7.

[81] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 217—218.

[82] Там же, стр. 222.

[83] А. И. Герцен, Собр. соч., т. II, 1954, стр. 220.

[84] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, 1956, стр. 529.

[85] А. И. Герцен, Собр. соч., т. II, 1954, стр. 220.

шей книге «О развитии революционных идей в России», где поэма Гоголя оценивается Герценом как «история болезни», как «крик ужаса и стыда», свидетельствующие вместе с тем о «великой силе возрождения».[86]

«Шинель»

Полемика о «Мертвых душах» едва успела отшуметь, когда вышло в свет четырехтомное собрание сочинений Гоголя, где главной новостью была повесть «Шинель». Критика обошла повесть при ее появлении почти полным молчанием. Белинский только мимоходом упомянул о «глубине идеи и чувства, зрелости художественного резца»[87] в новом произведении Гоголя; враждебной критикой «Шинель» была замолчана. Между тем «Шинель», возникшая в разгар работы над «Мертвыми душами» (в 1839—1841 гг.), была по сравнению с ними новым творческим этапом, а литературное влияние ее было едва ли не большим, чем влияние «Мертвых душ».

Творческий метод, выработанный Гоголем в процессе создания «Мертвых душ», был применен и в «Шинели» во всех своих основных элементах. Типические обобщения здесь сочетались с «микроскопическим» анализом; за передним планом повествования и здесь раскрывался фон, состоящий из характерных эпизодических образов и попутных миниатюр; повествование здесь было проникнуто «субъективностью» повествователя автора, выражаясь в тонких оттенках эмоционального тона от иронии до возвышенной патетики. Но теперь этот метод был направлен на решение иных идейно-художественных задач и в зависимости от этого явился в существенно иной форме.

В петербургских повестях 30-х годов — в «Невском проспекте» и «Записках сумасшедшего» — действительность была представлена в «вечном раздоре» с той мечтой, которая пытается ее изменить. «Действительность» в этих повестях изображалась не только как торжествующая пошлость, но как процесс, в котором есть и жертвы. Как осмысливал Гоголь теоретически этот процесс — мы не знаем; но творчески он отразил его правдиво и тонко; в самих жертвах (проститутка, Поприщин) были показаны черты пошлости, усвоенные ими от среды; в то же время индивидуальный бунт за жертву (в «Невском проспекте») или самой жертвы (в «Записках сумасшедшего») был представлен бесплодным, и трагический (или трагикомический) финал его — неизбежным. Среда (исторически конкретная) была показана как нечто более сильное, чем единичные жертвы и бунтари. И Гоголь отходит от темы жертвы, сосредоточиваясь на теме среды. «Ревизор» и «Мерт-

---

[86] Там же, т. VII, 1956, стр. 229.
[87] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 662.

вые души», прежде всего, раскрывают среду, однородную в своем общем облике («пошлость всего вместе»), но внутри этого единства богатую особенностями, которые требуют «изучения» («наука выпытывания»). Образы жертв отодвигаются в фон (притесненное «гражданство» в «Ревизоре») — иногда очень глубокий (беглые крестьяне Плюшкина, бунтующие убийцы Дробяжкина, бунтующие беглые солдаты в шайке Копейкина), а если и показываются более крупно, то лишь эпизодически (образ самого Копейкина).

В «Шинели» возобновляется тема социальной жертвы в ее конфликте со средой, — возобновляется с учетом всего художественного опыта «Мертвых душ» и с новыми идейными оттенками.

Акакий Акакиевич Башмачкин показан на «последней грани обмеления» (выражение Ап. Григорьева[88]), поэтому и художественная задача здесь существенно иная, чем в «Записках сумасшедшего»: здесь невозможны ни эмоциональная жизнь, ни бунт против среды, ни даже обывательские «задоры». Башмачкин должен быть лицом не действующим, а лишь страдательным. Но это не отменяет проблемы его детального изображения, а только видоизменяет ее: «микроскопическому» методу, направленному в «Мертвых душах» на обнаружение ничтожества под нарядной, приятной или просто приличной оболочкой, — здесь поручается другая задача: раскрытие подавленных, заглушенных и омертвевших человеческих движений. С другой стороны, и среда является здесь в новом качестве, так как в ней должны быть вскрыты не одни неподвижно пошлые черты, но и то безусловное зло, которое вносится ею в жизнь. Значение комических средств изображения при этом необходимо ограничивается и становится второстепенным; сюжет повести тяготеет не к комедии, а к драме.

Герой повести выбран по признаку его заурядности («чиновник, нельзя сказать, чтобы очень замечательный» (III, 141) и т. д.), но ни общий его портрет, ни даже известный эпизод отказа от «трудного» поручения не дают оснований изображать его кретином (как это сделано в иллюстрации Боклевского). Это, прежде всего, жертва — «существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное» (III, 169); ограниченность его умственного горизонта изображена как естественная в специфических условиях быта «вечного титулярного советника» (III, 141). Мир, в котором он живет, — мир особого уменьшенного масштаба; его содержанием неизбежно становится элементарнейшая борьба за существование; мороз является бедствием, вопрос о шинели — первостепенным вопросом всей судьбы; новая шинель — заветной целью, ее утрата — трагическим событием. В этих масштабах и строится драматический сюжет повести, ничего не теряющий в дра-

---

[88] А. А. Григорьев, Собр. соч. Под ред. В. Ф. Саводника, вып. 8, М.—Пгр.—Казань, 1916, стр. 9.

матизме от уменьшения масштаба. Но и внутренний мир героя представляет собою не нулевую, а лишь минимальную величину, которая требует для своего раскрытия «микроскопического» наблюдения. Это наблюдение обнаруживает в герое не только естественные человеческие движения, непосредственно возникшие из борьбы за жизнь, но в заглушенном виде и более сложные переживания, которых совершенно лишены гоголевские торжествующие пошляки. Так, Башмачкину свойственно — разумеется в масштабах его мирка — любовное отношение к труду и в связи с этим даже какие-то зачатки эстетических эмоций («Там, в этом переписываньи ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир» (III, 144) и т. д.). Ему не чужд смутный инстинкт социальной справедливости; в сознательной сфере этот инстинкт не может дать ничего, кроме «проникающих слов» (III, 144), обращенных к обидчикам, но, подавленный в обычной жизни, он прорывается в предсмертном бреду, в угрозах генералу (в рукописном тексте: «Я не посмотрю, что ты генерал» (III, 456) и т. д.). Так, «наука выпытывания» выступает в новой функции.

Элементы протеста в «Шинели» низведены на уровень заглушенных или зачаточных, прежде всего, потому, что этого требует психологический облик героя, но и независимо от этого проблема изменения действительности теперь, с дальнейшей эволюцией Гоголя, не могла бы быть и поставлена. Социальная судьба героя изображается именно как судьба — как нечто предопределенное и неотвратимое: изменить ее нельзя, но можно смягчить — усилиями других людей. Фатализм, не чуждый и первым петербургским повестям Гоголя, таким образом, приводит к морализму. Моралистическим колоритом окрашено здесь изображение среды, человеческого окружения Акакия Акакиевича — его сослуживцев и особенно «значительного лица». «Наука выпытыванья» ставит здесь опять новые задачи, хотя и вытекающие из первоначальных «разоблачительных»: разоблачается теперь не только пошлость, теперь обнаруживается, «как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости» (III, 144). Морализм не отменяет еще социальной сатиры, и даже обостряет ее. Он мог бы отменить или во всяком случае парализовать ее, если бы был последователен; если бы все поведение людей было объяснено только их нравственными свойствами. Морализм Гоголя в этом направлении и развивался; это и вынудило впоследствии реакционно-моралистическую переоценку образов «Ревизора». Но в «Шинели» Гоголь еще не порывает с тем методом изображения человека, какой был упрочен в «Ревизоре» и «Мертвых душах»: поведение человека определяется не «свойствами» его («герои мои вовсе не злодеи» (VIII, 293) и т. д.), а той социальной системой, к которой он принадлежит. Действующие лица «Шинели» тоже «не злодеи»: чиновники издеваются над Башмачкиным потому только, что «все так делают», они готовы

ему помочь, но этому мешают обстоятельства; о частном приставе тоже говорится, что он «добрый человек» (III, 162), но он не может допрашивать иначе, как по полицейскому трафарету, полицейская система и вообще делает хлопоты бесполезными: «шинель все равно останется в полиции». О «значительном лице» тоже сказано, что «он был в душе добрый человек» (III, 165; это подтвердилось его запоздалым раскаяньем), но «электричество чина» (выражение «Театрального разъезда») оказалось сильнее личной доброты; добрый человек стал невольным убийцей. Словом (вопреки проступающим в «Шинели» моралистическим нотам), главной действующей силой оказывается и здесь не личность, а социальная система. Этим «Шинель» не только включается в цепь обличительных произведений Гоголя, но и выделяется среди них особым обнажением общественных противоречий. В самом деле — и в «Невском проспекте» и в «Записках сумасшедшего», где внимание было направлено на «существа незащищенные», еще господствовала романтика «необыкновенного» — хотя и на основе обыкновенного материала. Социальные темы вспыхнули как производные от психологических тем страсти и безумия. Здесь социальная тема — самоценная и единственная — раскрыта как реалистическое, типическое обобщение (методами, примененными в «Мертвых душах», для иной социальной темы). Единственное, чего Гоголь не мог сделать реалистически, — это дать разрешение социальной темы, катарсис социальной драмы. В его сознании это должен был быть катарсис моральный: должно было наступить возмездие в виде морального торжества жертвы над своими обидчиками. Такт гениального художника не позволил Гоголю воплотить эту тему иначе как в романтической, фантастической форме — как не позволил ему в иной форме рисовать будущее России в «Мертвых душах». И фантастический эпилог «Шинели» — именно потому, что он фантастичен, — не разрушает реалистической цельности гоголевской повести.

Раскрытием глубокого драматизма в заурядном социальном факте в пределах «обыкновенного», «нельзя сказать, чтобы очень замечательного» (III, 141) — повесть Гоголя бесконечно превзошла по значительности многочисленные в это время «повести о бедных чиновниках» (Е. П. Гребенки, В. А. Ушакова и др.), нередко подражавшие гоголевским же «Запискам сумасшедшего» и представлявшие собою нравоописательные, либо комические анекдоты, либо очерки с наивно-морализующей тенденцией, либо сочетания того и другого. Комические повести 30-х годов были далеки от глубокого трагикомизма Гоголя; у Гоголя были основания на первых же страницах «Шинели» пренебрежительно упомянуть о писателях, «имеющих похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться» (III, 142). В то же время Гоголь всем своим творчеством, но «Шинелью» в особенности — «убил сатирический дидактизм», как определил эту его историческую заслугу Белин-

ский.[89] Действительно, «Шинель», казалось бы, делая то же дело, возбуждая сочувствие к «существам никем не защищенным», по своим художественным средствам резко отличалась от сентиментально-дидактических сюжетов и тем отменяла их.

В «Шинели» рассказывалась не нравоучительная притча, не исключительный случай; здесь не было никакого сгущения красок, ни светлых в портрете героя, ни темных в образах его обидчиков; жизнь раскрывалась не в случайных исключениях, а в ее типических явлениях. Наконец, «Шинель» отменяла и те относительные заслуги, которые имели наши нравоописательные очерки: внешние картины быта, его «физиология» (по упрочившемуся вскоре обозначению) давалась здесь с неменьшей точностью, но и в органической связи с живыми характерами (времяпрепровождение Башмачкина, квартира Петровича). В творчестве Гоголя были предпосылки для дальнейшей разработки «физиологического» метода; Гоголь включался в то общеевропейское движение, которое в 30-е годы выдвинуло очерки Диккенса—Боза и затем вызвало поток «физиологий» в разных странах Европы. Это были отражения большого социально-исторического поворота — роста рабочего класса, обнажившего и обострившего проблемы социальных противоречий, проблемы бедности и богатства. Повесть Гоголя с ее гуманистическим пафосом и углубленным реализмом занимает место на том историческом рубеже, за которым и на русской почве открывается широкая дорога социальной проблематики. «Бедные люди», появившиеся через три года, были первым ярким явлением этого рода. Это понял Достоевский, сказавший — уже через много лет в беседе с Мельхиором де Вогюэ — свои знаменитые слова: «все мы вышли из гоголевской „Шинели"».

Имя Диккенса — литературного учителя Достоевского — не может быть обойдено и в творческой биографии другого его учителя — Гоголя. Интерес Гоголя к Диккенсу отмечен одним из современников (Ф. И. Буслаевым) в 1841 г.[90] Но и независимо от обстоятельств фактического знакомства Гоголя с творчеством Диккенса нельзя не видеть общих черт между двумя великими юмористами. Сходство это достигает вершины именно в «Шинели», где картине общества в его разнообразных слоях от нищеты до богатства соответствуют оттенки авторского юмора от мягко-сочувственного до разоблачительного.

«Рим» и «Портрет»

1

Повесть «Рим» принято рассматривать как нечто совершенно обособленное в гоголевском творчестве, как неожиданный отход в сторону от определившегося пути — и по материалу и по методу

[89] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, 1955, стр. 81.
[90] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 213.

(неожиданный рецидив романтизма); как произведение скорее автобиографически-мемуарного, чем собственно художественного значения. Нельзя однако забывать, что «Рим» своей исторической темой соприкасается с целой полосой мышления и творчества Гоголя, хотя и представляет собою действительно единственную его попытку художественно оформить впечатления западноевропейской жизни и размышления о судьбах европейских народов. Собственно — о двух народах — итальянцах и французах (упоминания о немцах эпизодичны). Но по сходству или по контрасту с судьбами Италии и Франции неизменно подразумеваются и судьбы России; а стало быть — тема «Рима» не полная неожиданность для автора «Мертвых душ», одновременно с которыми «Рим» создавался (1839—1841).

Герой повести, римский князь, сначала пленился «волнующимся жерлом» (III, 222) Парижа, его внешним бытом, духовной культурой — наукой, искусством, политикой; но по прошествии четырех «пламенных» лет во многом разочаровался, увидев «страшное царство слов вместо дел» (III, 227). Удовлетворение он нашел на родине — в высоких ценностях искусства, в величавом характере итальянского народа, в античной красоте итальянской женщины, в самой природе Италии. Итальянской нации противостоит в его сознании французская. «И увидел он наконец, что при всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почила на ней величественно-степенная идея» (III, 228).

В картинах Парижа Гоголь пытается быть объективным, проводя читателя вместе со своим героем сначала через обаяния Парижа и лишь затем показывая его отрицательную сторону. На самом деле он не объективен, он резко пристрастен. Только внешний рисунок парижских улиц дан в обаянии легкости, блеска и движения. Политическая жизнь показана уже в тонах шаржа («Вопросы на вопросы, возраженья на возраженья — казалось, всякий из всех сил топорщился»; III, 224); в научной и литературной жизни не найдено ничего «положительного», кроме новизны («новые точки и стороны», «неуловимые доселе изгибы страстей»; III, 226). Переоценка совершается стремительно, категорично и обобщенно; черты мелочности, поверхностности и претенциозности, отмеченные в движении торговли и ума, — т. е., казалось бы, только в некоторых кругах парижской буржуазии и интеллигенции, — переносятся на «всю нацию». К этим выводам не меньше, чем к «Мертвым душам», относится упрек Белинского: «автор слишком легко судит о национальности чуждых племен».[91] Виною был не недостаток наблюдательности, а тот склад исторического мышления, который все больше упрочивался в сознании

---

[91] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 222.

Гоголя. Национальные категории — превращались для Гоголя, как и для славянофилов, в категории метафизические — в отлившийся раз навсегда комплекс психологических черт, ничем, кроме принадлежности к национальности, не обусловленных. Воспоминания Анненкова свидетельствуют, что в пору создания «Рима» гоголевская оценка Франции была не менее резкой, чем оценка его героя: «Отрицание Франции было у него так невозвратно и решительно, что при спорах по этому предмету он терял обычную свою осторожность и ясно обнаруживал не совсем точное знание фактов и идей, которые затрагивал».[92]

Эту оценку Франции и французского народа нельзя объяснить только политическим «поправением» Гоголя; так как самое это поправение было лишь частностью сложного идейного процесса, пережитого Гоголем и более или менее полно отраженного в «Риме». Оценка Франции соотнесена с оценкой Италии; Италия же изображена источником и средоточием эстетической культуры трех исторических эпох — герой находил «все ра́вно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением» (III, 234). Это та же мысль, что и в ранних письмах Гоголя, но уже с отходом от общеисторической перспективы, которая ограничена теперь эстетической. Вековые эстетические ценности архитектуры, скульптуры и особенно живописи в противоположность эстетическому измельчанию XIX века, с его модной роскошью — вот в чем существо гоголевской мысли: «Ибо высоко возвышает искусство человека, придавая благородство и красоту чудную движеньям души» (III, 236).

Гоголь правильно, хотя и смутно, почувствовал одно из существенных противоречий своей современности: враждебность капитализма, развитие которого он наблюдал в его бытовых отражениях, — «известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии».[93] Но, мысля национальными метафизическими категориями, он делает ответственными за это отдельные национальные характеры. Италия и Франция становятся для него символами утверждения и отрицания красоты — поэтому в своей повести он объединяет в высшем синтезе красоту искусства, красоту человека (прекрасная Аннунциата) и красоту природы. Фрагмент повести представляет собою композиционное единство: вначале сама природа подчинена красоте женщины; в конце панорама Рима, раскрывшаяся «в непостижимой чистоте», заставляет героя забыть «и красоту Аннунциаты и таинственную судьбу своего народа, и все что ни есть на свете» (III, 259). Женская

---

[92] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 289.

[93] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 26, ч. 1, стр. 280.

красота и красота природы сливаются в одно эстетически властное влияние; неотделимы от него и впечатления искусства.

Ошибочны были не частные наблюдения Гоголя над Францией и Италией и не существо пафоса, который побуждал его бороться за вековые эстетические ценности. Ошибочна была его историческая концепция, менее явная в «Мертвых душах» — и потому менее отражающаяся там на эстетической цельности произведения — но полностью обнаруженная в повести «Рим». Между тем можно было, ставя те же проблемы, приходить к совершенно иным идейным выводам. Так, через несколько лет — правда в иной исторической обстановке — Герцен ищет противовеса французской буржуазной реакции именно в Италии, как в мире эстетических ценностей. Герцен «бежал из Франции, отыскивая покоя, солнца, изящных произведений и сколько-нибудь человеческой обстановки».[94] Подобно Гоголю, он любуется «тем изящным величием, которое присуще всему итальянскому, — дворцу и хижине, нарядной женщине и нищему в лохмотьях».[95] Он говорит об обилии в Риме «изящных произведений, той гениальной оконченности, той вечной красоты, перед которой человек останавливается с благоговением, со слезою, тронутый, потрясенный до глубины души, очищенный тем, что видел, и примиренный со многим» («Письма из Франции и Италии»). Это очень близко к настроениям гоголевского героя и самого Гоголя. Но в сознании Герцена национальные категории были подчинены социальным. Герцен видел два Парижа — Париж буржуазный и Париж демократический, он видел их борьбу и бежал он только от одного из двух Парижей. В самой Италии он нашел «одушевленные лица, слезы... горячие слова» — итальянцев — борцов, которых невозможно было противопоставить борцам-французам.

Белинский раздраженно отметил в гоголевской повести «косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим» («Объяснение на объяснение», 1842).[96] Это лаконичное определение верно: действительно, парижские наблюдения «Рима» отмечают случайные стороны, недостаточные для общих выводов, римские наблюдения, наоборот, говорят обо многом действительно существенном, но за первыми непосредственно эстетическими впечатлениями не раскрывают таящихся глубже противоречий народной жизни; не угадывают, что мнимая эстетическая идиллия неминуемо окажется поколебленной. Гоголь отозвался на оценку Белинского в письме к Шевыреву (от 1 сентября 1843 г.), где так комментировал свою повесть: «он (Белинский) хочет, чтобы римский князь имел тот же взгляд на Париж и французов, какой имеет Белинский. Я был бы виноват, если бы даже римскому князю внушил такой

---

[94] А. И. Герцен, Собр. соч., т. V, 1955, стр. 77, 86.
[95] Там же, стр. 77.
[96] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 427.

взгляд, какой имел я на Париж. Потому что и я, хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он к отжившей. Идея романа вовсе не была дурна. Она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций. Хотя по началу, конечно, ничего нельзя заключить, но все можно видеть, что дело в том, какого рода впечатление производит строящийся вихорь нового общества на того, для которого уже почти не существует современность» (XII, 211).

Расстояние между героем и автором — на чем Гоголь здесь настаивает — преувеличено им, об этом говорит материал из писем и мемуаров. И все же для понимания «Рима» это показание Гоголя очень важно. Важны, во-первых, слова: «Я принадлежу к живущей и современной нации, а он — к отжившей». Это значит, что национально-историческая перспектива «Рима» не полна для самого Гоголя: в ней есть пропущенное, но подразумеваемое звено — Россия, поэтому и размышления князя о судьбах европейских народов не могли до конца совпасть с идеями Гоголя, в историческом мировоззрении которого «прекрасно отжившей» Италии противополагалась не только Франция, но и «живущая и современная» Россия. Второе важное замечание — слова о «строящемся вихре нового общества». Словами этими Гоголь как будто воздерживается от окончательных исторических оценок даже в отношении Франции, проявляя ту «осторожность и осмотрительность», какой не находил Анненков в собственных речах Гоголя. Но и в этом толковании «Рима», как и в самой повести, историческое мышление Гоголя основывается на тех же национальных категориях.

«Рим» — повесть тенденциозная, построенная, как цепь аргументов к общей идее. Неубедительность общей тенденции вызывала эстетическую недооценку повести в ее отдельных эпизодах. Чем непосредственнее образы, чем менее призваны они иллюстрировать гоголевскую идею «национальных характеров» — тем совершеннее они исполнены. В сценах итальянского быта, в фигурах аббата — любителя итальянских классиков и артишоков, сплетниц — итальянок, простодушного Пеппе — реалистическое мастерство Гоголя сказывается в полной мере. Изысканной тонкостью рисунка отмечены картины римских улиц и природы римских окрестностей, но образ красавицы Аннунциаты, в котором должна была быть символически воплощена идеализированная чувственная красота, оторван от изобразительного метода Гоголя. Синтез реалистического метода и романтической идеализации не осуществился, и в изображении Аннунциаты Гоголь невольно вернулся к тому стилю, каким когда-то изображал прекрасную Алкиною. Лишенным индивидуальной характеристики оказался и главный герой — не действующий, а только связывающий эпизоды и заме-

щающий автора. Новых творческих путей «Рим» не проложил, сочетая в себе не всегда органически разнородные элементы, характерные для различных периодов гоголевского творчества.

2

С фрагментом «Рима» тесно связана новая редакция «Портрета». Над обеими повестями Гоголь работал в Риме, обе были опубликованы в 1842 г. («Рим» вышел из цензуры в марте, «Портрет» в июне 1842 г.). Обе повести близки по идейному содержанию. В «Риме» эстетические ценности противопоставлены «вихрю строящегося общества». — новая редакция «Портрета» задумана как новелла о судьбах художника — в самом «вихре». Из материала старой повести Гоголь создает новое, по существу, произведение. Мотив борьбы добра и зла переносится теперь из космического плана в культурно-исторический. Сказка об антихристе, от которого пострадал один художник и кем соблазнен был другой, сменилась проблемно-психологической новеллой об измене художника своему призванию (история Чарткова) и о бездушном творчестве как разлагающем искусство начале (история отца рассказчика). Религиозно-мифологическая завязка, мотив постепенного появления антихриста в мире — устраняется вовсе. Отменяется активная роль ростовщика как соблазнителя, отменяется вся почти фантастика портрета — его чудесные появления и исчезновения, его неразрушимость и, наконец, уничтожение его силы по обещанию богородицы в определенный срок и в определенных условиях. От всей первоначальной фантастики сохраняется только демонический колорит в образе ростовщика, чудесным образом вызывающего несчастия в жизни всех, с кем соприкасается. Но и этот демонический мотив теперь истолкован как личное убеждение благочестивого живописца, на котором он, впрочем, не настаивает, даже став монахом. («Я знаю, свет отвергает существованье дьявола и потому не буду говорить о нем» (III, 136). Действия демонического ростовщика — и затем его портрета чисто психологические. Великодушный меценат стал мракобесом и доносчиком; страстный любовник — мрачным ревнивцем; в честном и прямом авторе портрета пробудилась зависть, наконец — Чартков изменил заветам высокого искусства. В каждом из этих случаев нет ничего чудесного, чудесно только их совпадение. Сохранен мотив находки золота в раме портрета, но без всяких внушений, советов и обещаний старика; чудесно и здесь — только совпадение находки с видениями Чарткова во сне. Самый же переворот в Чарткове подготовлен гораздо глубже, чем в первой редакции. В новой редакции портрет и заключенное в нем сокровище — лишь стимул к постепенному падению Чарткова; а развращающее влияние денег показано настолько убедительно само по себе, что не нуждается в других объяснениях. И только вторая часть, внося

демонический мотив, присоединяет сюда второе объяснение — фантастическое, осложняя этим сюжетную цельность.

Несомненно, Гоголь стремился довести до минимума фантастическую мотивировку и перенести основное внимание на проблемно-психологическое содержание.

История падения Чарткова рассказана как личная его творческая драма, как развитие тех основных задатков, которые были в нем с самого начала. Но эта личная драма включена в ту же самую культурно-историческую проблематику, которая была содержанием «Рима». Есть мир непреходящих эстетических ценностей, мир высокого искусства, типическое и символическое выражение которого — Италия и классическая итальянская живопись; и есть мир моды, внешних эффектов и успеха — мир, где процветает «заезжий живописец, француз или немец» (III, 86), производя всеобщий шум и накопляя денежный капитал «одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок» (III, 86). Высокое искусство возможно и в современности, но для художника, духовно связанного не с Европой XIX века, а с той же классической Италией. Пример — прежний товарищ Чарткова, воспитавшийся в «величавом рассаднике искусств», в «чудном Риме» (III, 110—111), и в собственном своем творчестве соединивший «изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти» (III, 112). Напротив того, Чартков двоится между увлечением Гвидо Рени, Тицианом, и тяготением к девятнадцатому веку. Профессор угадывал опасность в направлении Чарткова. «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски» (III, 85). Но Чарткову казалось, что девятнадцатый век кое в чем опередил старинных мастеров, «что подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе» (III, 86; это казалось и самому Гоголю, когда он писал свою статью о Брюллове). Высокое искусство, носители которого — товарищ Чарткова и затем отец рассказчика, представляет собою морально-эстетическое единство; современной культуре в целом оно чуждо («наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира»; III, 117). Золото ростовщика — не только личный соблазн для Чарткова; это символ приобщения к капиталистическому XIX веку, враждебному искусству, а, стало быть, и «добру» вообще; измена высокому искусству неминуемо становится изменой добру. Таков один смысл истории Чарткова, вполне гармонирующий с идейным содержанием «Рима».

Но в новелле о Чарткове в связи с этой темой развита и другая, в первой редакции едва намеченная тема отношений искусства к действительности. В первую редакцию она входила лишь эпизодически: страшные глаза портрета вызывали вопрос о «границе» для «воображения», за которой начинается «ужасная действитель-

ность» (III, 406). Но там тема эта не разрешалась и замирала. Здесь вопрос поставлен резче и ответ на него дается сначала — непосредственно, затем — всем содержанием повести.

«Или рабское, буквальное подражание натуре — спрашивает себя Чартков — есть уже проступок и кажется ярким нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли» (следует образ вскрытия трупа, который был и в первой редакции; III, 406). «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету — и не чувствуешь низкого впечатления; напротив, кажется, как будто насладился, и после того спокойнее и ровнее все течет и движется вокруг тебя. И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкою, грязною, а между прочим он так же был верен природе. Но нет, нет в ней чего-то озаряющего» (III, 88).

Совершенно ясно, что по поводу страшных глаз портрета Гоголь решает общую проблему искусства, и в то же время — проблему собственного своего творчества, предметом которого была «низкая природа». К моменту появления в печати «Портрета» читатели Гоголя уже знали гоголевское решение из творческой декларации Гоголя в «Мертвых душах». Решение было то же — предметом художника может быть всякая природа и задачей художника-реалиста является «озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания» (VI, 134). Тот же образ «озарения» применен и в «Портрете» (III, 88), но здесь развита отрицательная возможность: «неозаренное» искусство, рабское подражание природе, натурализм.

Вопрос о подражании природе Гоголем решен в том же смысле, в каком он решен в эстетике Белинского. «Озарение», о котором говорит Гоголь, по существу совпадает с тем требованием «субъективности», проведения предмета «через свою *душу живу*», которое предъявлял художнику Белинский и которое видел осуществленным в Гоголе.[97] Но в эстетике Гоголя проблема «озарения» осложняется моралистической и — отчасти уже здесь — религиозной темой, пока лишь намеченной в речах монаха-живописца (в первой части говорится об озарении «светом... мысли»; III, 88). Загадка демонических глаз разрешается, таким образом, прежде всего эстетически: их изображение натуралистично и потому отвратительно, а причина в том, что написаны они «с отвращением» («Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе» (III, 136) — как размышлял автор портрета). К этому не совсем последовательно присоединяется еще один мотив: натуралистическое искусство способно внушить только «мя-

---

[97] Там же, стр. 217—218.

тежные чувства» и не способно внести в мир ни «покоя», ни «примирения» (III, 135—136), этих, по мысли Гоголя, конечных целей искусства.

Идея «высокого искусства» была уточнена. Отмежевавшись от наивных гонителей «подражания природе» (дама-аристократка и другие заказчики Чарткова), Гоголь в то же время отмежевался от «только подражания»; защитив права «низкой природы», он утвердил и другое требование — одухотворения, «озарения», участия авторской личности в творчестве. Повесть в ее новой редакции стала эстетически-декларативной и вместе с заявлениями «Мертвых душ», вместе с «Театральным разъездом» стала фактом борьбы за реализм, в его гоголевском понимании, как за искусство, сочетающее в себе объективное и субъективное начало.

История Чарткова была осмыслена как измена морально-эстетическому идеалу; история отца рассказчика — как временное отклонение от того же идеала и нового возвращения к нему. В обеих частях повести достигнуто идейное единство. Но единство сюжетное по сравнению с первой редакцией ослаблено, так как история Чарткова оказалась лишь отдаленно связанной с сюжетом второй части. Повесть распалась —в еще большей степени, чем в первой редакции — на две новеллы, из которых первая приобрела реалистическую и психологическую тонкость, вторая же только изменила тему, став из притчи о борьбе художника с антихристом — притчей о бездушном и одухотворенном творчестве. В соответствии с этим и тема власти денег, объединяющая обе части, разработана в них различно: в первой, несмотря на полуфантастическую завязку, развит реально-психологический сюжет: художник с задатками «модного живописца» в своей профессии и обывателя в личной жизни, получив в руки богатство, подчиняется меркантильному веку, пользуется его внешними выгодами — заказной рекламой, легкой славой, легкой наживой — и, войдя в эту колею, естественно, становится беспринципным ремесленником и пошлым существователем. Затем настает последний акт этой социально-психологической драмы: та же власть золота, погубив его талант, пробуждает в нем не одни обывательские инстинкты, но и темные страсти зависти и вандализма. Все это было в первой редакции менее развито и, главное, мотивировано не самой властью денег, не положением недавнего бедняка-художника в современном обществе, а мифологической фантастикой. Новая редакция первой части связана уже с новыми литературными традициями — не с романтическими «новеллами об искусстве», а с социальным романом. Вторая же часть и в новой редакции остается романтической новеллой, несмотря на то что основана тоже на мотиве власти денег и на образе ростовщика. Но ростовщик обеих редакций далек от бальзаковского Гобсека, и деньги в его руках лишь орудие сверхъестественных сил. Известным художественным оправданием этого различия двух частей является то, что действие второй

части приурочено к более раннему историческому моменту, к концу XVIII века, а действие первой части происходит в современности, чему и соответствует жанр современной социальной новеллы.

Автор «Мервых душ», обличитель всероссийского застоя, угадывал в «Портрете» и «Риме» отрицательные стороны общеевропейски-исторических путей. Он ничего не мог им противопоставить в современной жизни, кроме эстетических ценностей и веры в высокое искусство. Но и в этом эстетическом пафосе — независимо от возможных его осложнений — таился глубокий прогрессивный смысл, дополнявший прогрессивный смысл гоголевских обличений.

Творческие итоги

1

1842 год был во всех отношениях годом творческих итогов для Гоголя. Завершен и напечатан был первый том «Мертвых душ» — результат почти семилетнего труда, и в том же году закончена работа над четырехтомным собранием сочинений.[98] Это не было простым переизданием прежних книг: произведены были полный пересмотр всего напечатанного и ненапечатанного, и переработка, иногда очень существенная, ряда произведений.

Из прежних циклов — «Вечера на хуторе» и «Миргород» были сохранены в той же последовательности повестей. «Вечера» оставлены были без изменений, но это не означало, что автор ими удовлетворен, напротив — в предисловии он строго оценивал свою первую книгу как «первоначальные ученические опыты, недостойные строгого внимания читателей», и оставленные в собрании только потому, что в них «чувствовались первые сладкие минуты молодого вдохновения» (I, 318). Гоголь как бы слагал с себя ответственность за «Вечера» и потому сохранил текст их неизменным.

Иначе отнесся Гоголь к «Миргороду»: все повести цикла были пересмотрены заново. Впрочем, Повесть о ссоре осталась почти нетронутой, а в «Старосветских помещиках» изменены только детали. В «Вии» существенной переработке подвергся эпизод последней ночи Хомы в церкви: детальные описания чудовищ — единодушно осужденные критикой (Белинским и Шевыревым) — заменены были сценами более эмоциональной фантастики с более цельным трагическим колоритом. Наконец, «Тарас Бульба» напечатан был в новой редакции, значительно расширенной и представлявшей собою, в сущности, новое произведение (как это было и с «Портретом»).

---

[98] Цензурное разрешение на последний том дано было 30 сентября 1842 г.; вышло в свет все издание в январе 1843 г.

Уже первая редакция «Тараса Бульбы» заставила Белинского угадывать в гоголевском замысле элементы исторической эпопеи. Элементы эти не могли, однако, развиваться в тесной раме первоначального сюжета. Повесть, построенная на стремительном развитии действия, не могла не только вобрать в себя элементы эпоса, но и задача создания национальных характеров не могла быть полностью осуществлена в этих условиях. Героизм запорожского войска скорее подразумевался, чем раскрывался, а драматические эпизоды измены Андрия и сыноубийства излагались почти без мотивировки. Теперь Гоголь создает новый и глубоко своеобразный жанр исторического повествования. В его задачу входит воссоздание истории в ее среднем типическом движении — методом исторического романа и в ее героическом пафосе — методом эпопеи. Между этими двумя творческими планами, методами и стилями нет разрыва: один едва уловимо переходит в другой. Исторический колорит значительно усиливается, повесть насыщается новым материалом; так, значительно разрослись картины Сечи, введен эпизод выборов кошевого; вновь введены и подробные сцены осады, картины осажденного города, сцены двух больших боев под Дубном. Увеличившись в объеме (12 глав вместо 9), повесть приобрела и широкую перспективу времени; стала чувствоваться длительность всей изображенной борьбы, и на этом фоне заметнее выделились показательные эпизоды.

Измена Андрия не предрешена с самой минуты появления татарки, — как это было в ранней редакции. Вместо трафаретного — сюжетно даже не оправданного — мотива непоколебимой любви показано смятение чувств Андрия при неожиданном наплыве полузабытых воспоминаний. Здесь мастерски замедляется действие вновь введенной описательной главой, которая завершается лирической сценой свидания и трагического отречения Андрия от родины. И с той же энергией, с какой звучит этот трагический мотив («Отчизна моя — ты»; II, 106), глава замыкается лирической концовкой («И погиб казак...»; II, 107), как бы голосом того национального «хора», от которого оторвался герой и с которым на патетических вершинах повествования отождествляется автор. Сыноубийство отделено теперь от измены Андрия большим промежутком, от шестой до девятой главы; замыкая длинную цепь эпизодов о героических подвигах, оно приобретает теперь величавый характер эпической казни. Вообще три главы от седьмой до девятой (заменившие две быстрые главы первой редакции — пятую и шестую) переключают повесть почти полностью в план героической эпопеи. Сравнение с Илиадой, допущенное Белинским даже с первой редакции, только теперь получило историко-литературную убедительность: стало несомненным, что Гоголем пройдена школа гомеровского эпоса и что прямой задачей Гоголя было воссоздание духа и стиля Гомера в применении к украинской народной героике. Это не было простой сти-

лизацией: своеобразный эпический стиль «Тараса Бульбы» выработался под сложным влиянием не только стиля Илиады, но и стиля русских былин, «Слова о полку Игореве» и украинских дум.

Эпический метод повествования проявляется у Гоголя не в одной стилистике и ритмике фразы, не в одном вводе эпических приемов в картины боя — им определяется также новое решение проблемы характера. В прежнем безразличном хоре теперь выделяется не только образ Тараса, но и целая вереница героических характеров, нарисованных с той четкостью и скупостью художественных средств, которые возвращают именно к гомеровским приемам. Однообразно действующие при совершении подвига, они не сходны друг с другом своими личными чертами; мы различаем остро слова Поповича, доблестного и рассудительного Мосия Шило, старого и мудрого Бовдюга, лихого Кукубенко. Хоровой характер, необходимый в эпосе, однако, не только не устраняется, но и усиливается, сцены казацких совещаний — избрание атаманов, прощания казаков и т. п. — еще более хоричны, чем сцены первой редакции.

Эпической характерологией, стилистикой и риторикой достигалось впечатление величия исторического подвига, стоящего на уровне признанных, мировых идеалов героизма. Идейным смыслом этой литературной формы было обнаружение подлинных сил русского народа (потому что украинский и русский народ воспринимаются Гоголем в неразрывном единстве). В этом смысле «Тарас Бульба» новой редакции, где силы эти найдены в прошлом, как бы дополняет «Мертвые души», где разоблачение настоящего сочетается с верой в народное будущее. Пафос «Мертвых душ» и пафос «Тараса Бульбы» соответствуют друг другу идеологически и стилистически; литературно они связаны общей для них ориентацией на эпопею.

Историческая жизнеспособность «Тараса Бульбы» как патриотического эпоса в значительной мере зависит от того, что героика борьбы за свободу родины изображена здесь в условиях, резко расходящихся с действительностью императорской России, с кругом ее официозных понятий. Существенным было уже то, что любовь к родине здесь откреплена от монархических идей и образов, питавших всю официозно-патриотическую литературу. Это не значит, что Гоголь отрицал монархический строй; напротив, герой его даже предсказывает появление русского царя и величие будущего русского царства. Но это значит, что идея любви к родине существовала в сознании Гоголя и могла быть им творчески воплощена и независимо от монархических ассоциаций. Пафос борьбы за независимость и свободу, пафос мужества и стойкости в борьбе, пафос нерушимой товарищеской связи борцов — вот подлинное идейное содержание «Тараса Бульбы», усиленное, а не ослабленное новой редакцией. Как и в первой редакции, истори-

чески-конкретные черты жестокости и религиозно-национальной нетерпимости даются объективно, без притязаний на их идеализацию; так, например, православный фанатизм казаков дан исключительно как историческая культурно-бытовая форма, и не подкреплен никакими связями с авторской идеологией.

Тем не менее в новой редакции «Тараса Бульбы» есть симптомы поворота к тому кругу идей, который овладел Гоголем ко второй половине сороковых годов. Симптомы эти слабы, и их не заметил даже всегда проницательный и чуткий Белинский. Они проявились не в основной линии сюжета, а в одном второстепенном эпизоде: в речи Тараса (в девятой главе) о товариществе — и даже не в основном смысле речи, всецело согласной с пафосом повести, а в тех немногих замечаниях о «русской душе» и о «русском чувстве», которые вкраплены в эту речь. Самый стиль речи отступает здесь от обычной исторически мотивированной речи Бульбы и сбивается на стиль моралистического поучения, вполне оформившийся позже в «Выбранных местах». Чувство товарищества объяснено здесь как «русское чувство», которого нет и не может быть у иноземцев с их «мышиной натурой» (II, 134). Но не только эта идея национальной исключительности нашла здесь выражение — более, может быть, резкое, чем в «Мертвых душах»: из этой идеи сделан и характерный для дальнейшего Гоголя моралистический вывод: «Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется он когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело» (II, 134).

Так народно-героическая эпопея Гоголя не только дополняет его обличительную поэму о России, но и смыкается с планами ее продолжения: с обреченной на крушение попыткой наметить для «последнего подлюки» Чичикова путь морального возрождения.

2

Третий том собрания сочинений заключал в себе повести, впервые собранные в один цикл. Новинкой для читателя была здесь «Шинель» — все остальное, не исключая и новой редакции «Портрета», уже печаталось раньше. Этот цикл почти не потребовал переработки; кроме «Портрета», замененного, в сущности, новой повестью, заново написана была только последняя глава «Носа». Почти все повести объединяются как «петербургские», за исключением «Коляски» (перекликающейся, впрочем, с мотивами «Невского проспекта» и «Носа») и «Рима», помещенного в конце тома с подзаголовком «отрывок». Важен здесь, конечно, не выбор места действия сам по себе, а та насыщенность социальным содержа-

нием, которая была естественной в повестях из петербургской жизни, при всем разнообразии авторского тона от гротескно-комического «Носа» до трагического «Портрета».

Обличительная острота, проблемная насыщенность и близость к живой современности повышались в гоголевском четырехтомнике от тома к тому. Последний том — комедии — имел особое значение, так как, кроме «Ревизора», — хорошо известного современникам Гоголя, — заключал «Женитьбу», только что перед этим поставленную на сцене, новую комедию «Игроки», четыре драматические сцены и как послесловие к четвертому тому и ко всему собранию «Театральный разъезд». Гоголь-драматург вставал во весь рост впервые.

«Ревизор», издававшийся в третий раз, появился с новыми исправлениями. В образ Хлестакова были внесены новые уточняющие детали; впервые появилась афористическая формула его «философии» — «ведь на то живешь, чтоб срывать цветы удовольствия» (IV, 145); сцена вранья приобрела окончательную стройность — изображением постепенного развертывания хлестаковской фантазии. В окончательную форму, после долгих творческих колебаний, отлился и любовный эпизод четвертого действия. Восстановлена была изъятая в свое время цензурой сцена с унтер-офицершей. Последнюю тщательную отделку получила заключительная немая сцена. Кроме того, комедии впервые был придан многозначительный эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Подведен был творческий итог и первому комедийному опыту Гоголя — «Владимиру 3-й степени». Как целое — комедия не осуществилась, но выделенные из нее сцены нашли себе место в составе гоголевской драматургии. Под той же рубрикой «Драматические отрывки и отдельные сцены» поместились и «Игроки»; тем самым комедии этой отводилось подчиненное место по сравнению с открывавшими том «Ревизором» и «Женитьбой».

Работа Гоголя над «Игроками» была закончена в 1842 г. Сам Гоголь датировал свой цикл «Отрывков и сцен» 1832—1837 гг., но это могло означать и время первоначальных замыслов. По-видимому, средой игроков Гоголь заинтересовался в непосредственной связи с созданием образа Ноздрева. Но в Ноздреве шулерство — лишь одна из деталей, конкретизирующих «ноздревщину» как большое типическое обобщение; замысел «Игроков» имеет более частный характер. Если даже считать эпиграф — «Дела давно минувших дней» — страховкой от цензуры при изображении мошенников и воров из «благородного сословия» — все же типическое значение «Игроков» гораздо теснее связано с определенным временем и с определенной средой, чем в других комедиях Гоголя. Своеобразие Гоголя заключалось здесь не в материале шулерского быта, который не раз уже был предметом литературного изображения (в романах А. Измайлова, Ф. Булгарина, Бегичева),

а в реалистической убедительности характеров, перед которыми решительно бледнеют все сходные образы предшественников Гоголя. Выделяются Ихарев, в котором своеобразно сочетаются черты других героев Гоголя: стремление к «образованию» («одеться по столичному образцу... исполнить долг просвещенного человека»; V, 98) сближает его с Ковалевым и Хлестаковым, а усилия, потраченные на то, чтобы «прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому» (V, 98), — делают из Ихарева вариант Чичикова.

«Игроки», однако, меньше всего «комедия характеров». В изображенной здесь узкой среде «благородных» плутов черты, общие для всей среды, естественно, преобладают над чертами индивидуальными. Связи с чувствительной комедией порваны здесь с особой решительностью, оценка изображенной среды настолько очевидна, что всякое морализированье было бы особенно неуместным, равно как и традиционные в комедиях и мелодрамах об игроках чувствительные мотивы (ср.: «Мот, любовию исправленный» Лукина). Гоголь исключает здесь не только любовную интригу, но и любовные мотивы, остававшиеся в «Женитьбе» — в намеке на увлечение Подколесина невестой и спародированные в «Ревизоре»; в «Игроках» нет даже ни одной женской роли. С отказом от чувствительности и морализированья, а, стало быть, и от благонамеренно-нравоучительной развязки, вступали в права принципы «веселой комедии»; плуты обманывают друг друга и торжествует наиболее ловкий из них. Драматургическая композиция «Игроков» отличается той же безупречной стройностью, как и композиции первых гоголевских комедий; естественная завязка (трактирное знакомство шулеров) приводит к столь же естественной развязке, которая зрителем, однако, никак не может быть угадана; разоблачение младшего Глова так же ошеломляет Ихарова, как и зрителей, которые не могли заподозрить в обоих Гловах и в Замухрышкине подставных лиц. Вместе с тем: как и в «Ревизоре», и в «Женитьбе» Гоголь далек от всякого схематизма; техника веселой комедии применена им к реалистическому материалу, убедительному и в целом, и в малейших деталях.

3

Заключением тома комедий и тем самым всего собрания сочинений 1843 г. был «Театральный разъезд после представления новой комедии». Это — развернутый автокомментарий Гоголя к его драматургической практике и, в первую очередь, к «Ревизору» — произведение типа «Критики на „Урок женам“» и «Версальского экспромта» Мольера, с той, однако, существенной разницей, что мнения о комедии даны не в узком кругу светских театралов, а как «пестрая куча толков» (V, 163), подслушанных

в самых разнообразных группах зрителей.[99] По замыслу это — «журнальная статья в поэтически-драматической форме» (выражение Белинского),[100] но с элементами очень острой сатиры с типизацией и индивидуализацией зрителей, говорящих о комедии. Здесь Гоголь широко воспользовался журнальной полемикой вокруг «Ревизора» — отзывами критики как дружественной, так и враждебной.

Новая редакция «Театрального разъезда» существенно отличается от первой. Первая была написана как непосредственный отклик на представление «Ревизора»; так построена и диалогическая часть (толки в публике), и авторские монологи. Мотивы самозащиты, самооправдания вместе с лирическим мотивом разлуки с соотечественниками и родиной звучат здесь настолько сильно, что заглушают принципиальный спор о сущности смеха и комедии.

В новой редакции уже иной образ автора, образ человека, умудренного годами и опытом, спокойно сознающего свою правоту. Теперь основная часть пьесы — разговоры в сенях театра — гораздо больше развиты и индивидуализированы, появляются разнообразные характерные фигуры. Ответ на некоторые наиболее грубые обвинения — вроде обвинений в «плоскости шуток», «сальности», «неблагородстве тона», «несообразностях» (V, 140), наконец, в злонамеренности и клевете на Россию — дается комизмом самих характеристик и краткими репликами в самой публике. Но Гоголь не ограничился теперь передачей «пестрой кучи толков», он выделил в ней несколько развернутых диалогов, в которых автор представлен своими единомышленниками из публики. Важнейшие из этих единомышленников: «второй любитель искусств», «очень скромно одетый человек», и «второй зритель». В их речах, а также в заключительном слове автора и запечатлена гоголевская теория комедии и комического. Три частные проблемы при этом особо выделены: проблема построения комедии на новой, общественной основе, проблема положительного героя и проблема морально-эстетической функции смеха.

Проблема построения общественной комедии поставлена в новой редакции впервые. Она развита в разговоре пяти «любителей искусств», из которых второй в особенности представляет авторскую точку зрения. На обвинения в отсутствии «завязки» (т. е. комедийной интриги) дается твердый ответ: от обязательной любовной интриги надо отказаться. Комедия должна строиться не на условных традиционных мотивах, а на драматизме самой действительности. Но этот драматизм меняется в самых своих основах вместе с изменениями общественной жизни.

---

[99] Ближайшим русским прецедентом «Театрального разъезда» была театральная рецензия В. Ушакова, начинающаяся в форме разговора в театре «во время и после представления» («Московский телеграф», 1830, ч. 31, № 2, Русский театр, стр. 263—273).

[100] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 663.

Художнику-реалисту ставится задача уловить эти именно новые движущие основы общественной жизни и на них основать сюжет драмы. Таков смысл замечательной реплики «второго любителя искусств»: об «электричестве чина», «денежного капитала», «выгодной женитьбы» — новых основах драматизма, отразивших общественные сдвиги («Все изменилось давно в свете»; V, 142). Как уже было показано, формулировки эти комментируют драматургическое творчество самого Гоголя.

Но «второй любитель искусств» не ограничивается указанием на общественную *основу* новой драматургии: в зависимость от нее он ставит и композицию общественной комедии, утверждая, что «комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно и два... А завязать может все: самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона» (V, 142—143). В то же время «второй любитель» настаивает для общественной комедии на чисто комическом содержании, считая, что значение ее (здесь разумеется обличительное значение) побледнеет, если в ней и любовь, и все другие чувства «более возвышенные» будут развиты во всей глубине. Но *комическое* содержание — не значит низкое содержание. Комедия не принципиально отличается от трагедии: «Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль?» (V, 143). Принцип «высокой комедии», провозглашенный Гоголем в этом именно смысле еще в статье о петербургской сцене, был, таким образом, здесь подтвержден и развит (в этих формулировках отчасти отразились взгляды идейного союзника и защитника Гоголя, критика В. П. Андросова).

«Второму любителю искусств» переданы теперь и мысли об отношении между автором-обличителем и правительством. В первой редакции эта тема сосредоточена была в авторских монологах и ей был придан характер несколько наивной самозащиты (V, 387). Здесь тема правительства поставлена в диалоге «любителей искусств» как тема драматического сюжета; тема правительств в современной драме соответствует теме рока в античной (V, 144). Тем самым воспроизводилась точка зрения другого сочувственного Гоголю критика — П. А. Вяземского, который в свое время назвал правительство — положительным лицом «Ревизора» (хотя окончательный авторский ответ на вопрос о положительном лице Гоголь формулировал иначе).[101] Неоднократные заявления первой редакции о «высоком значении правительства», звучавшие так от автора, частью переданы теперь и «очень скромно одетому человеку» (V, 146, 148); прямым отзвуком событий 1836 г. являются слова о помощи царя — в конце авторского монолога.

Проблема положительного героя была непосредственно свя-

[101] «Современник», 1836, т. II, стр. 309.

зана со всем кругом вопросов новой комедийной композиции; вместе с тем это был один из важнейших пунктов идейно-общественной полемики вокруг творчества Гоголя. Авторскую точку зрения здесь высказывает частью тот же «второй любитель искусств», частью «второй зритель». Как в первой редакции, так и теперь отстаивается законность чисто отрицательных изображений. Место действия комедии может быть «сборным местом», куда «из разных углов России стеклись... исключения из правды, заблуждения и злоупотребления» (V, 160). Но это не лишает комедию положительного содержания. «Разве все, до малейшей, излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека» (V, 143). Так поставлен вопрос в обеих редакциях. Но вторая — дополняет эту авторскую самозащиту новыми мыслями. Положительные герои отвергаются по тем же основаниям, по каким отвергнута любовная интрига: обличительный материал не должен быть ничем ослаблен, внимание должно быть сосредоточено на отрицательных явлениях. Но это не значит, что герои комедии должны быть «злодеями». Напротив, «Впечатление еще сильней оттого, что никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа, человеческое слышится везде». Образы героев должны быть человечны, и вместе — должны отталкивать, пугать, внушать грустное чувство. Больше того: они должны внушать «сердечное содрогание». «И, смеясь, зритель невольно оборачивается назад, как бы чувствуя, что близко от него то, над чем он посмеялся, и что ежеминутно должен он стоять на страже, чтобы не ворвалось оно в его собственную душу» (V, 160).

Это новое и очень существенное толкование Гоголем своего обличительного материала. Отрицательный материал выступает в моралистической функции. То же самое выражено в словах «очень скромно одетого человека», который представлен здесь не только в роли резонера и авторского единомышленника, но и в роли положительного провинциального чиновника (что должно было означать: положительные лица встречаются в жизни в любой среде, но предметом изображения в общественной комедии должны быть не они). В разговоре с господином А «очень скромно одетый человек» тоже защищает чисто отрицательные изображения, признавая их воспитательное значение даже для самого себя, так как и ему стоило немало душевных усилий, «чтобы не впасть во многие порочные наклонности, в которые впадаешь невольно, живя с людьми» (V, 147).

Всем этим подготовлена формула заключительного авторского монолога: *смех* — вот «честное, благородное лицо» в комедии (V, 169). А это есть не что иное, как применение к комедии эстетических идей «Мертвых душ» и «Портрета». Смех — это субъективное начало, «озаряющее» низкий материал; это авторская оценка действительности, в комедии выступающая в скрытом виде.

Проблему смеха Гоголь ставил еще в статье о петербургской сцене. Первая редакция «Театрального разъезда» была очень близка к этой статье; в ней тоже различались две возможности влияния смеха: во-первых, непосредственное воздействие на «преступное сердце» и, во-вторых, примирение, вносимое в душу человека «ожесточенного и огорченного несправедливостью» (V, 388). Прямолинейный морализм первого положения в окончательной редакции «Разъезда» ослаблен; речь идет уже не о «преступном сердце», а о плуте, который боится насмешки, и о слабых людях. Вторая мысль — о примиряющей природе смеха — не была случайной в эстетике Гоголя, она совпадает и с идеями «Портрета»; она же звучала в его более ранних эстетических формулах. Но в первой редакции «Разъезда» противоречие этой мысли с обличительными задачами комедии было слишком обнаженным. В новой редакции сделана попытка их согласования. Влияние смеха — не только примирительное; смеху придана здесь более существенная функция: смех «углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека»; дальше сказано, что под влиянием смеха «презренное и ничтожное» возрастает «в страшной, почти карикатурной силе», заставляя воскликнуть (и опять «содрогаясь»): «неужели есть такие люди?» (V, 169). Иначе говоря, смех служит целям реалистического (где необходимо — гиперболически-реалистического) изображения, служит тем задачам, которые провозглашены в «Мертвых душах». Первый результат смеха есть, таким образом, разоблачение действительности, ее скрытых качеств и скрытого смысла. Второй момент, вытекающий из первого, — моральный эффект, «содрогание», обращающее мысль человека на самого себя; а с этим связано и примирение с осмеянным человеком. Противоречие, конечно, осталось, смех заставляет содрогаться, и он же примиряет с тем, что сам осмеивает. Но это противоречие было неизбежным для писателя-реалиста, разоблачающего крепостническую действительность без отрицания основ этой действительности, вне идеи борьбы с ней, напротив, с признанием «примиренья всех» (III, 135) — конечным идеалом. Правда, пока «примирение» — лишь мечта эстетического теоретика, не раскрытая в целой системе общественного мировоззрения и не связанная непосредственно с практикой художника. Но это раскрытие и эта связь осуществились с дальнейшей эволюцией Гоголя.

Последние десять лет жизни

Общественные противоречия развивались в сороковые годы такими стремительными темпами, что каждый новый год приносил новое обострение идеологической борьбы. Формой этой борьбы

в России был спор Белинского и его сторонников со славянофилами. Это была борьба за или против феодально-монархического принципа русской истории.

Гоголь хотел остаться бесстрастным наблюдателем и сторонним критиком происходящих битв. Он думал остаться верным тому принципу, который выдвинул еще в 1836 г., удаляясь из России: «Не дело поэта втираться в мирской рынок» (XI, 78). Через восемь лет он пытается сохранить независимую позицию между славянофилами и Белинским и его сторонниками. В статье 1844 г. «Споры» он пишет: «Все эти славянисты и европисты — или же староверы и нововеры, или же восточники и западники, а что они в самом деле не умеют сказать, потому что покамест они не кажутся только карикатурами на то, чем хотят быть, — все они говорят о двух разных сторонах одного и того же предмета, никак не догадываясь, что ничуть не спорят и не перечат друг другу. Один подошел слишком близко к строению, так что видит одну часть его; другой отошел от него слишком далеко, так что видит весь фасад, но по частям не видит» (VIII, 262). Но тут же «беспристрастный» автор вынужден сделать выбор — пусть сопровожденный оговоркой: «Разумеется, правды больше на стороне славянистов и восточников, потому что они все-таки видят весь фасад и, стало быть, все-таки говорят о главном, а не о частях. Но и на стороне европистов и западников тоже есть правда, потому что они говорят довольно подробно и отчетливо о той стене, которая стоит перед их глазами; вина их в том только, что из-за карниза, венчающего эту стену, не видится им верхушки всего строения, т. е. главы, купола и все, что ни есть в вышине» (VIII, 262). Смысл этого иносказания ясен: глава и купол, венчающее «строение» (храм), — религиозное начало, отвергаемое революционно-демократической частью общества: стены и «карниз» — социально-политическая действительность и государственная власть. Гоголь примыкает все же к славянофилам, которые подчиняют общественные задачи религиозным, хотя и советует им поучиться у противной стороны вниманию к общественным задачам.[102]

Все это ясно в окружении других статей «Выбранных мест из переписки с друзьями» или на фоне гоголевских писем, где религиозные и славянофильские мотивы звучат уже с начала сороковых годов. Но эта позиция Гоголя была неожиданной для совре-

---

[102] В следующем 1845 г., когда между славянофилами и Белинским и его сторонниками произошел решительный разрыв, Языков написал свой знаменитый памфлет против сторонников Белинского «К не нашим». Гоголь энергично поддержал Языкова своим сочувствием. Но, прочитав другие памфлеты Языкова, в которых поза негодования сменилась грубой бранью, Гоголь попытался воздействовать на Языкова в примирительном духе, излагая те же мысли, что и в статье «Споры» (письмо от 5 апреля 1845 г.; XII, 474).

менников, знавших Гоголя по его повестям, комедиям и статьям тридцатых годов, где если и встречались религиозные ноты, то лишь в их общеромантической форме, и где несомненна была общая прогрессивная направленность — установка не на идеализацию действительности в ее существующих формах, а на разоблачение и обличение. В поисках решения этой загадки возникла биографическая концепция (особенно решительно развитая Н. И. Коробкой), согласно которой идеология Гоголя была искони консервативной и патриархально-религиозной, — таким образом, писания сороковых годов лишь выразили теоретически то, что всегда заключалось в сознании Гоголя и в его творческой практике. Но этому противоречит и литературный анализ, обязывающий отделить Гоголя-художника от хора официозно-благонамеренной литературы, и показания осведомленных современников (Анненков), и неопровержимые биографические данные, и собственные слова Гоголя о «крутом повороте» (XIV, 36), пережитом в начале 40-х годов. Чернышевский, располагавший еще очень скудным биографическим материалом, гораздо тоньше подошел к этой проблеме, различая в развитии Гоголя два периода, но устанавливая и связь между ними — притом не одностороннюю, а двухстороннюю: «... вы увидите, что во втором периоде сохранилось, кроме молодой веселости, все то, что было в письмах первого периода, и наоборот, в письмах первого периода вы найдете уже те черты, которые, по-видимому, должны были бы принадлежать второму периоду» (Рецензия 1857 г. на «Сочинения и письма Гоголя», изданные Кулишом). Там же Чернышевский попытался сжато формулировать логику эволюции Гоголя: «Сущность перемены, происшедшей с Гоголем, состояла в том, что прежде у него не было определенных общих убеждений, а были только частные мнения об отдельных явлениях; теперь он построил себе систему общих убеждений».[103] Уточняя политическое и религиозное содержание «частных» и «общих» убеждений Гоголя, Чернышевский был вынужден говорить эзоповским языком, но раскрыть его мысли нетрудно: он верно угадал и потребность Гоголя в общей системе, и неизбежную «логическую непоследовательность» от подчинения «частных убеждений» — в основе которых была критика действительности — общей религиозной системе. Он ошибался, может быть, только в том, что считал поворот Гоголя к религии как бы механическим восстановлением взглядов, усвоенных с детства, тогда как процесс этот был более сложным и трудным.

Поворот Гоголя к «системе общих убеждений» был тесно связан с его писательством, о чем он сам говорит в «Авторской исповеди». Нет надобности принимать полностью то сомнительное

---

[103] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, 1948, стр. 641—642.

осмысление творческого пути Гоголя, какое дано в «Авторской исповеди», чтобы признать эту связь; важен основной смысл признаний Гоголя, который раскрывается так: психологическое содержание собственного творчества привело его к построению мировоззрения именно на психологической основе (в «душе» ключ всего). Социальные проблемы, которым посвящено было гоголевское творчество, подчинялись психологической и — в конце концов — религиозной проблематике; идеология становилась «на голову». «Пошлость всего вместе» (VIII, 293), напугавшая, по собственному наблюдению Гоголя, его читателей, — должна была быть побеждена психологически воздействием на каждого отдельного пошляка, морально-религиозным перевоспитанием каждого; к этому и сводилось гоголевское решение волновавшей его загадки существования. Подобное решение — по существу ликвидация — общественной проблемы решительно разлучало Гоголя с передовым лагерем русской общественной мысли. Напротив, подобные идеи и настроения были в согласии с идеями «славянистов», «староверов», «восточников» (VIII, 262), которые изображали Россию страной без классовой вражды, стремились к патриархальному миру между всеми сословиями «единого» народа и к патриархально-личной связи между членами этого единства. Сюда присоединялась у Гоголя еще одна — уже специфически славянофильская реакционно-националистическая мысль: русский народ преимущественно перед другими народами обладает способностью к нравственному возрождению; таким образом, чичиковщина и хлестаковщина на русской почве оказывались легче исцелимыми, чем где бы то ни было.

Но смыкание Гоголя со славянофилами и расхождение с «нововерами» (VIII, 262) были результатом не одной только внутренней логики развития самого Гоголя. Гоголь не только «пришел» к славянофилам, но и был вовлечен в их среду — Гоголь был воспринят как крупная идейная сила, — и не только прогрессивной общественной партией, но и наиболее принципиальными и культурными представителями противоположного лагеря. В то время как борьба с Гоголем велась (Булгариным, Сенковским и др.) на исключительно низком идейном уровне, — в борьбе за Гоголя реакция была представлена значительными силами. Три имени, лично близких Гоголю людей, должны быть здесь названы прежде всего: Жуковский, Плетнев (оба вне определенных литературных групп) и Языков, занимавший православянофильскую позицию. В сознании Гоголя связь с ними была продолжением давней связи с Пушкиным и его кругом. На самом деле это было далеко не так. Жуковский и раньше не был идейным единомышленником Пушкина; теперь, в годы общения с Гоголем, религиозный идеализм его оформлялся в тот пиэтизм протестантского типа, который в самом Жуковском, а еще больше в Гоголе своеобразно сочетался с православно-церковными настроениями. В кругу тех же

тенденций были Плетнев и Языков, оба к началу 40-х годов существенно отошедшие от настроений 30-х годов. С Языковым Гоголь сблизился как равный; Жуковский оставался для него авторитетом и образцом, но известное расстояние между ними всегда оставалось; Плетнев — хоть и в меньшей мере — тоже был для Гоголя «старшим» наставником; вот почему он мог активно вмешиваться в личную, идейную и литературную жизнь Гоголя.

Активно боролись за Гоголя и московские славянофилы, и энергичнее всех молодой Константин Аксаков; а также Погодин и Шевырев — ближайшие союзники славянофилов. Постепенное охлаждение давних личных отношений Гоголя с Погодиным как бы уравновешивалось новой дружбой с Шевыревым. В то же время Гоголя тесным кольцом личных отношений и взаимовлияний окружали представители внелитературной реакции — А. О. Смирнова, незаурядный человек, чье обаяние для Гоголя также соединялось с памятью Пушкина; семья Виельгорских; Н. Н. Шереметева, тетка Тютчева, — личность довольно своеобразная; затем одна из наиболее отрицательных фигур в гоголевском окружении — граф А. П. Толстой, фанатик-церковник (впоследствии обер-прокурор Синода), в доме которого Гоголь провел последние годы жизни. Через А. П. Толстого произошло впоследствии сближение Гоголя со священником Матвеем Константиновским.

Противодействие силам реакции, объединенным в борьбе за Гоголя, было явно недостаточно. Оно представлено было, в сущности, одним Белинским. Белинский не только боролся за Гоголя в печати, он пытался и лично воздействовать на него, но с тем, чтобы оторвать его от круга «Москвитянина». Анненков и Прокопович, примыкавшие к Белинскому, были недостаточно активны и для Гоголя недостаточно авторитетны. С Герценом Гоголь не встретился, хотя хотел этой встречи; характерно для Гоголя, что, объясняя свое желание, он ссылался на уважение к Герцену людей *«всех партий»* (XIII, 385).

Симптомы поворота, «предуготовительный процесс» Анненков наблюдал еще в 1841 г.[104] Их можно отметить и в письмах этого времени. Здесь по временам уже пробивается характерная для позднейшего Гоголя тема *подвига* (своего и чужого), проповеднический тон и соответственный высокий моралистический стиль. На первых порах мотивы эти ближайшим образом связаны с писательством Гоголя — с окончанием первого тома «Мертвых душ» (откуда повышенное авторское самосознание) и с продолжением работы, которая все больше осознается именно как «подвиг» — подвиг не только художника, но и гражданина и моралиста. Постепенно, однако, новые идеи и переживания приобретают самодовлеющий смысл, отрываясь от литературного замысла, а затем

---

[104] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 89.

и заслоняя его. В письме к Жуковскому от 26 июня 1842 г. недавние симптомы и намеки уже раскрываются с достаточной определенностью: «Скажу только, что с каждым днем и часом становится светлей и торжественней в душе моей, что не без цели и значенья были мои поездки, удаленья и отлученья от мира, что совершалось незримо в них воспитанье души моей ... и что живет в душе моей глубокая неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою еще на нижайших и первых ее ступенях. Много труда и пути и душевного воспитания впереди еще!» (XII, 69) и т. д. Произнесенная здесь формула «душевного воспитания» станет лейтмотивом дальнейших автобиографических показаний Гоголя. Очень характерен и образ «лестницы» и ее «ступеней» — прямо подводящий к темам и символам ортодоксально христианской литературы. Начиная с 1843 г. Гоголь усиленно читает литературу этого рода (к чему и относятся иронические и вынужденно осторожные слова Чернышевского о том, что Гоголь «читал не те книги, какие нужно было читать».[105] В августе 1842 г. Гоголь пишет С. Т. Аксакову о своем замысле паломничества в Палестину, отвечая на тревожное удивление своего корреспондента новыми полупризнаниями, полунамеками и, между прочим, намеком на «тайную связь» между задуманным путешествием и работой над «Мертвыми душами» (XII, 96). Связь эта, действительно, была; в сознании самого Гоголя она приобретала разные формы, то «благодарности» за оконченный труд (когда казалось, что конец его недалек), то — «благословения» на него, когда становилось ясным, что окончание отодвигается надолго. Становилось ясным и другое: художественное творчество неминуемо должно было подчиниться новой системе идей, а подчинение это означало столь же неминуемый ущерб прежней силы, содержательности и значительности творчества. Этот процесс Гоголем переживался очень болезненно. На запросы друзей Гоголь отвечает, что «Мертвые души» и пишутся и не пишутся. Он не спешит с творческими выступлениями, и всех — кто торопит его — раздраженно упрекает в непонимании. Тем менее склонен был он спешить с прямыми заявлениями о своих новых взглядах. Но были у Гоголя друзья, которые и в этом смысле пытались на него воздействовать, пытались перевоспитать Гоголя, превратить его в религиозно-моралистического проповедника. Таким советчиком Гоголя был Плетнев. 27 октября 1844 г. Плетнев пишет Гоголю письмо, обличительное и в то же время наставительное, где энергично убеждает Гоголя изменить направление своего писательского пути. «Ты, не прерывая главных своих, обдуманных уже творений, должен строже определить себе, как надлежит тебе содействовать развитию в человечестве высшего религиозного и

[105] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, 1948, стр. 638.

морального настроения, распространению в отечестве вечных начал науки и искусства, как довершить в себе недостатки литературные и как поражать все, не согласное с принятыми тобою правилами. Мы живем не при Шекспире, а после Гете и Шиллера, которые, творя как художники, в то же время боролись с врагами истинных идей и неизменного вкуса. Зачем тебе, пользующемуся репутациею, не вести других по хорошей дороге, указывая на заблуждения судей — самозванцев и торгашей литературных? Это борение укажет тебе на изыскание способов, как и в себе дополнить недостающее и в других поразить ложное. Из гения — самоучки ты возвысишься, как Гете, до гения — художника и гения — просветителя».[106] Гоголь в своем ответе признавал себя еще не готовым к той миссии, на которую указывал Плетнев, но от самой миссии не отказывался. «Цель, о которой говоришь ты, — писал Гоголь, — стоит неизменно передо мною» (XII, 384). И в ряду мотивов, которыми было вызвано обращение Гоголя на путь прямого проповедничества, свою роль могли сыграть и внушения Плетнева.

Но в течение первых трех лет после второй своей поездки в Россию Гоголь, мечтая о моральном «подвиге», не отделяет его от замысла «Мертвых душ». «Подвиг» (XI, 332) этот, по его представлению, заключался в том, чтобы показать людям вслед за разоблачением «пошлости пошлого человека» (VIII, 232) и путь к возрождению человека или, по гоголевскому выражению, «пути» к «прекрасному» (VIII, 298). Это и должно было быть исполнено во втором томе «Мертвых душ». Но летом 1845 г. Гоголь убеждается, что в написанных главах «Мертвых душ» эта задача не решена. Тогда, по словам Гоголя, он сжег написанное, с тем чтобы возобновить работу уже с новым заданием — показать «пути» к «прекрасному» (VIII, 298). Окончание работы, а с ней и «подвига» опять затянулось. Между тем усилилась потребность выступить перед читателями в новом идейном облике. «Видя, что еще не скоро я совладаю с моими „Мертвыми душами“. . ., — писал Гоголь С. Т. Аксакову 28 августа 1847 года, — я поспешил заговорить о тех вопросах, которые меня занимали и которые готовился развить или создать в живых образах и лицах» (XIII, 374). Так возникла злополучная книга Гоголя — последняя из его прижизненных книг — «Выбранные места из переписки с друзьями».

Читатели Гоголя ничего еще не подозревали о новых его настроениях и замыслах, когда трехлетнее молчание Гоголя было нарушено (летом 1846 г.) статьей «Об Одиссее, переводимой Жуковским», напечатанной в плетневском «Современнике». Уже эта статья вызвала недоумение и тревогу среди литературных единомышленников автора «Мертвых душ». Это была не столько лите-

---

[106] «Русский вестник», 1890, № 11, стр. 37.

ратурно-критическая статья, сколько публицистика — притом публицистика консервативная. Гоголь приветствовал появление Одиссеи «именно в нынешнее время..., когда сквозь нелепые крики и опрометчивые проповедования новых еще темно-услышанных идей, слышно стало какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий как в массах, так и отдельно взятых особях» (VIII, 243). Мысль о «желанной середине» между революцией и реакцией пока еще никак не конкретизировалась Гоголем, но фактически — в условиях обострявшейся классовой борьбы, накануне явно неизбежного падения старых крепостнических форм эксплуатации — призыв его учиться патриархальности Гомеровых времен звучал призывом к застою. О каком-то повороте в мировоззрении Гоголя свидетельствовало и предисловие ко второму изданию «Мертвых душ», появившееся в октябре того же года. Предисловие, обращенное к читателям всех «званий и сословий» с просьбой прислать замечания на книгу, было написано в неожиданном для Гоголя тоне покаяния и самоунижения (VI, 587). Внушали тревогу и вести о «развязке», написанной к «Ревизору» и толковавшей всю комедию как моралистическую аллегорию: город — «наш... же душевный город», чиновники — «наши душевные лихоимцы». Хлестаков — «ветреная светская совесть», а настоящий ревизор — «наша проснувшаяся совесть», ждущая нас у двери гроба (VI, 130—132). На этот раз Гоголь получил резкую отповедь со стороны М. С. Щепкина, в бенефис которому и предназначался «Ревизор» с развязкой. Со всей энергией Щепкин протестовал против превращения героев комедии в аллегории. «Нет, я их вам не дам! — писал Щепкин Гоголю (22 мая 1847 г.), — не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог».[107] К тому времени, когда письмо это было получено, вопрос о постановке «Ревизора» с развязкой отпал: развязка была запрещена цензурой. Но, видимо, под влиянием письма Щепкина Гоголь перерабатывает «Развязку», давая понять в новой редакции (как и в ответном письме к Щепкину; XIII, 348—349), что аллегорическое толкование не отменяет первоначального смысла комедии.

Развязка осталась известной лишь небольшому числу друзей, но и им она не давала полного представления о всей системе гоголевских идей. Во всей полноте эта система развернулась в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Книга эта, вышедшая в свет в начале 1847 г., подтвердила самые тревожные предположения друзей Гоголя, вызвав в то же время злорадство его врагов. В этой книге писем-статей лишь отчасти литературного характера, а больше характера интимной исповеди или проповеднической дидактики, все поражало глубоким контрастом с прежними

[107] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 344.

книгами Гоголя: и религиозный пиэтизм в ортодоксально церковной форме, и — как вывод из покаянных настроений — недооценка собственного творчества, которому предпочиталось «душевное дело»; и общий тон морализированья и сущность его: философия личного самоусовершенствования, и, наконец, социально-политические декларации, смысл которых сводился к проповеди патриархальности, к оправданию и защите абсолютистского и крепостнического строя.

Книга Гоголя вызвала единодушный отпор в разнообразных слоях общества. Только самый узкий круг единомышленников приветствовал ее: в письме к Гоголю — Плетнев; в печати — Вяземский; Булгарин злобно радовался книге Гоголя, как поражению враждебной партии. В официально-бюрократических и церковных кругах книга не была принята; своеобразная гражданская тревога Гоголя показалась опасной; наставления «занимающим важные места» были восприняты как дерзость и цензурой изъяты. Неприемлемой оказалась книга и для славянофильских кругов, так как во многом выходила из рамок славянофильской догмы. Наконец, само собою разумеется, что вся передовая общественность, во главе с Белинским, с негодованием отвергла книгу, проникнутую реакционными идеями. Уже в подцензурной своей печатной статье Белинский, вынужденный говорить одними намеками и цитатами, дал почувствовать это негодование. Письмо, полученное Белинским от Гоголя (с попытками объясниться, но с непониманием существа расхождения), было для Белинского поводом написать знаменитое, гневно-обличительное письмо из Зальцбрунна — письмо, в котором В. И. Ленин видел одно из «лучших произведений безцензурной демократической печати, сохранивших громадное, живое значение и по сию пору».[108]

Письмо Белинского было несомненно самым тяжелым ударом из пережитых Гоголем в связи с изданием его книги. Гоголя многие упрекали, вышучивали, обличали; многое (например, обвинение С. Т. Аксакова в оскорблении «и бога и человека») [109] вызывало со стороны Гоголя смущенный отпор, но только Белинский разоблачил глубокий обскурантизм, пропитывающий писания Гоголя, только он увидел «под покровом религии и защитою кнута» [110] — проповедь лжи и безнравственности. Гоголь пытался возражать Белинскому и возразить не сумел. Обрывки чернового письма Гоголя — не посланного и разорванного — производят впечатление раздраженной растерянности при слабом понимании точки зрения противника. Ответ, который был послан Белинскому, краток, сдержан и даже содержит допущение: «бог весть, может быть, и в ваших словах есть часть правды» (XIII, 360).

---

[108] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 94.
[109] С. Т. Аксаков, Собр. соч., т. 3, стр. 343.
[110] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 212.

Гоголь признает (в письмах к друзьям) свое «поражение». Еще до переписки с Белинским Гоголь переживал в связи с полемикой о книге перебои различных настроений — от уверенности до резких самоосуждений. Теперь общий тон его внутренней жизни определяется и выравнивается. Религиозные иллюзии не дали удовлетворения, — дали только сознание своей душевной «черствости», для борьбы с которой спешно осуществляется давний замысел паломничества (которое было только новым разочарованием). Опыт морального подвига в форме прямого учительства признан неудавшимся. Не отказываясь от существа своего нового мировоззрения, попытавшись даже психологически объяснить свой путь от первых книг до «Выбранных мест» (в так называемой «Авторской исповеди», оставшейся ненапечатанной), — Гоголь решительно отказывается теперь от притязаний на учительство и проповедь. В варианте «Авторской исповеди» — письме к В. А. Жуковскому от 29 декабря 1847 г. (10 января 1848 г.) Гоголь признавался: «В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни» (XIV, 36). Решение отдаться скромному труду, труду художника — вот основной мотив настроений Гоголя начиная с 1848 г., когда он оставляет, наконец, Западную Европу для давно задуманного паломничества.

Гоголь уезжал из Западной Европы в тот момент, когда в ней развертывались большие исторические события — европейские революции 1848 года, которые были лучшим опровержением реакционно-утопических иллюзий и фантазий Гоголя. В январе вспыхнули восстания в Италии, всегда казавшейся Гоголю убежищем от политических бурь. Истинный исторический смысл событий 1848 года не мог быть Гоголю ясен. И в решении Гоголя из Палестины поехать в Россию и там остаться — одним из мотивов несомненно было нежелание возвращаться в революционную Европу.

Три с половиной года, прожитые Гоголем в России (большею частью в Москве) — от возвращения до смерти, — кажутся одним ровным периодом «ленивой и сонной жизни» (его выражение), периодом уныния, которое, однако, упорно преодолевается сосредоточенным трудом над вторым томом «Мертвых душ». Многочисленные признания в письмах этих лет в лености, сонности, изнеможении и, особенно настойчиво, в «черствости» — все это было следствием того сознания поражения, которое началось после издания «Выбранных мест» и было обострено бесполезным паломничеством. Не мечтая уже о «высших ступенях» на пути «душевного воспитания», отказавшись от притязаний на учительство, Гоголь мечтает о простом возвращении к душевному равновесию и главным условием для этого представляется ему труд — труд «поденщика», по излюбленному им теперь выражению. Вос-

поминания разных лиц рисуют Гоголя в это время вовсе не мрачным отшельником, а напротив — остроумным, нередко веселым собеседником, любителем природы, охотником до украинских песен. Известны и обширные замыслы Гоголя — не только литературные: замыслы путешествий и среди них большого путешествия по России. Эти перебои меланхолии и бодрости не означают, однако, колебаний мировоззрения. Самые новые замыслы связаны с прежними иллюзиями; замысел путешествия был реализацией темы «Нужно проездиться по России», поставленной в тех же «Выбранных местах»: правильно чувствуя недостаточное знание России, Гоголь искал выхода на ложном пути изучения «вещественной и духовной статистики Руси» (XIII, 52), оставаясь при прежнем ограниченном историко-философском кругозоре. Личные связи его также оставались в прежнем кругу Аксаковых, Шевырева, Погодина, Смирновой, Виельгорских, А. П. Толстого (в доме которого Гоголь поселился); теперь к ним присоединилось и новое лицо — «духовный отец» Гоголя — Матвей Константиновский, ограниченный и прямолинейный церковник. Исключительное влияние М. Константиновского на Гоголя было преувеличено биографами: самая встреча их относится к тому времени, когда новая система взглядов Гоголя уже вполне сложилась, но несомненно М. Константиновский не только поддерживал аскетическое настроение Гоголя, но добивался и дальнейшей победы над писателем, и в спорах с ним Гоголь потратил немало душевных сил, отстаивая свое право на «мирские» интересы и, прежде всего, на свое писательское призвание.

Связав свою личную жизнь с реакционерами и обскурантами, Гоголь, однако, не отказывался от иллюзорных мечтаний о «желанной середине» (XIII, 382) и «примирении всеобщем» (XIII, 326). Поэтому так болезненно воспринимал он осуждавшие его голоса «юной России». В 1851 г. дошел до него еще один из этих голосов: голос эмигранта Герцена. В книге «О развитии революционных идей в России», сочувственно отметив в творчестве Гоголя любовное изображение народа и замечательную «патологическую анатомию» русского чиновника и помещика, Герцен с негодованием отозвался о «Выбранных местах», называя их «раболепной брошюрой» и заключая: «В России ренегату не прощают».[111]

Гоголю не было ясно, что реакционная идеология «Выбранных мест» объективно была именно отступничеством от всего его прежнего пути. Он готов был сглаживать и преуменьшать разницу между двумя периодами своей писательской биографии. Предпринимая в 1851 г. переиздание своих сочинений, он ничего не меняет в них по существу, работая только над подробностями стиля. Он предполагает впоследствии присоединить к четырем

[111] А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, 1956, стр. 220.

томам своих сочинений пятый и в нем соединить статьи «Арабесок» с «Выбранными местами», но переработанными, очищенными от всего «неприличного», от «излишеств» (VII, 497—498). В то же время он читает друзьям новые главы второго тома, быстро подвигающегося вперед и, по-видимому, вполне законченного к концу 1851 г.

Мирная работа Гоголя над вторым томом и над корректурами нового издания сочинений была внезапно резко оборвана. Сложный сплав переживаний, трудно восстановимый во всей полноте и последовательности, привел Гоголя к фанатическому религиозному исступлению. Плетнев в письме к Жуковскому так изображал агонию Гоголя: «Гоголем овладело малодушие, или правильнее сказать — суеверие. И так он начал говеть. Через два дня слуга гр. А. П. Толстого явился к нему и говорит, что он боится за ум и даже за жизнь Николая Васильевича, потому что он двое суток провел на коленях перед образами без пития и пищи».[112] В эти страшные дни в полной мере обнаружилось, что с Гоголем «нельзя было шутить идеями»: [113] идея отречения от мира, овладевшая его сознанием, была доведена им до логического и практического конца.

В эти дни погиб и последний труд Гоголя — второй том «Мертвых душ»: Гоголь сжег свою рукопись в ночь на 11 февраля 1852 г. На утро он объяснял А. П. Толстому это сожжение ошибкой и внушениями «злого духа».[114] После сожжения рукописей Гоголь прожил еще десять дней в мучительной агонии и умер 21 февраля (4 марта) 1852 г.

Похороны Гоголя превратились в демонстрацию народной любви к нему. «Вся Москва была на этом печальном празднике» — вспоминал один из современников (А. Харитонов).[115] Правительство, и без того встревоженное книгой Герцена, в которой прямо утверждалось значение Гоголя для развития революционных идей в России, было еще больше напугано этой демонстрацией. Были усилены репрессии в отношении литературы вообще; сочинения Гоголя и самое имя его стали почти запретными. Некролог Гоголя, написанный молодым И. С. Тургеневым, был запрещен петербургской цензурой, а когда некролог удалось напечатать в Москве, Тургенев был сослан в свое орловское имение. Выход в свет нового издания сочинений Гоголя был запрещен, и в течение целых трех лет не могло быть и речи о его разрешении.

Так ответила история на монархические иллюзии Гоголя, на противоречия его писательского пути. И для толпы молодежи, шедшей за гробом Гоголя, и для правительства Николая I — и для

---

[112] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 401—402.
[113] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, 1948, стр. 663.
[114] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 543.
[115] Там же, стр. 458.

юной России и для России реакционной — Гоголь был автором не «Выбранных мест из переписки с друзьями», а «Миргорода», «Ревизора», «Мертвых душ» и «Шинели».

«Выбранные места из переписки с друзьями»

1

Замысел «Выбранных мест из переписки с друзьями» связан с подлинными письмами Гоголя, поскольку самые письма его последнего периода имели характер не только документов его личной жизни, но и полемических или дидактических произведений. В письмах Гоголя намечались идеологические и психологические формулы, ставшие центральными в «Выбранных местах», жанровые разновидности писем-статей и вся характерная для позднего Гоголя система стиля (своеобразное сочетание народного просторечия с библейской архаикой). Но «Выбранные места» отнюдь не были воспроизведением подлинной переписки Гоголя. Случаи переработки для этой книги действительных писем Гоголя немногочисленны; более часты случаи, когда Гоголь обращается к определенному адресату из числа своих ближних, строя письмо-статью по мотивам их прежней переписки и вообще их прежнего общения; адресаты иногда названы полностью (письма к Жуковскому и Языкову, Шевыреву и Виельгорскому), иногда обозначены инициалами, иногда (например, в «Четырех письмах по поводу „Мертвых душ“») не обозначены вовсе, хотя и могут быть угаданы. Есть письма, несомненно обращенные к воображаемым адресатам, — таковы письма, адресованные Л., М., Б. Н. Б...му). Завершается книга двумя статьями, которые и не выданы за письма (статья о русской поэзии и «Светлое воскресенье»); «Завещание», предпосланное книге, обращено ко всем читателям «Выбранных мест».

«Выбранные места» задуманы в двойном плане — исповеди и проповеди. Но ни одно из этих заданий не было доведено до конца. «Крутой поворот» в сознании Гоголя связан был с религиозными иллюзиями, и в подлинных письмах к некоторым личным друзьям (А. О. Смирновой, А. М. Виельгорской) Гоголь брал на себя роль учителя религии. Выступая с книгой, он от этой роли уклонился. Он ограничился ролью учителя нравственности, правда включавшей в себе и социологию, и политику, и эстетику; и лишь намеками дал понять о своих личных переживаниях. Но эти переживания ближе отражены в немногих лирически возбужденных и близких к отчаянию страницах, чем в страницах самоуверенно дидактических.

Основным мотивом новой «системы» Гоголя было низведение общественных проблем до этических, постановка «на голову» проблемы общественного переустройства, как зависящей будто бы от личного самоусовершенствования. В статье «Что такое губернаторша» это высказано так: «Безделицу позабыли! Позабыли все, что пути и дороги к этому *светлому* будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* настоящем... Введите же...меня в познание настоящего. Не смущайтесь мерзостями и подавайте мне всякую мерзость!.. с тех...пор, как стал я побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом; передо мною стали обнаруживаться исходы, средства и пути» (VIII, 320). Прежнее обличение «мерзостей» сменяется теперь их переоценкой.

Недавний обличитель всероссийского взяточничества теперь доискивается причин этого явления и находит его в расточительности жен. Этот частный случай обобщается: виноватыми всегда оказываются окружающие, — но как отдельные личности; виноваты «хорошие» тем, что оттолкнули «подлых»: «может быть, иной совсем был не рожден бесчестным человеком... Может быть, одной капли любви к нему было достаточно для того, чтобы возвратить его на прямой путь» («Светлое воскресенье»; VIII, 413). Словом, «нет в мире виноватых», потому что нет и правых: все равно виноваты, так как не борются со злом. «На битву мы сюда призваны» (VIII, 368) —восклицает Гоголь, но «битва» представляется ему, как впоследствии Л. Толстому, делом воздействия на каждого отдельного человека. Он рисует наивно фантастические картины искоренения социальных бедствий одной только силой морального воздействия. Стоит сказать «честному, но близорукому богачу», что его богатство соблазняет других, и «дыбом поднимется у него волос» (VIII, 306). Стоит объяснить модницам, что «взятки берут из-за них, — и им не пойдет на ум какая-нибудь шляпка или модное платье» (VIII, 307).

Нужно «в уроде» почувствовать «идеал того, чего карикатурой стал урод» («Что такое губернаторша»; VIII, 317). Все должны взяться за дело всеобщего исправления. Женщина должна исправить мужа, помещик — крестьянина, начальник — подчиненных, писатель — читателей. Эта работа должна принести плоды, потому что в каждом «уроде» есть скрытое или искаженное добро. Человеческие характеры в сознании Гоголя расчленяются теперь на отдельные «свойства» — живые психологические единства подменяются суммой абстрактных качеств — добрых или дурных («мерзостей»; VIII, 320). По отношению к каждой «мерзости» ищется доброе начало, которое в ней искажено, и в этом корень этических, социологических и политических воззрений Гоголя последних лет.

Так, честолюбие в одном из писем Гоголя названо полезным подстрекающим «орудием», которое только «огадил человек» (VIII, 225). Страсть к наживе со всеми ее последствиями — плутовством, скряжничеством — Гоголь тоже готов возвести к прекрас-

ному источнику: энергии, предприимчивости, любви к разумному домостроению. Эти качества играют большую роль в той утопической картине исправленного мира уродов, которая рисовалась воображению Гоголя. Возрождение Чичикова задумано, вероятно, в этом плане: на это есть намек уже в первом томе поэмы («И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него» и т. д.; VI, 242). Эти моралистические надежды связаны с славянофильскими идеями: русский человек по своим природным свойствам в особенности доступен моральным воздействиям, а стало быть, и возрождению.

В «Мертвых душах» звучала абстрактно-романтическая (но именно потому не имевшая реакционного характера) мечта *о богатыре*: «Здесь ли не быть богатырю» (VI, 221) и т. д. В «Выбранных местах» эта мечта оборачивается реакционной дидактикой: «В России *теперь* на каждом шагу можно сделаться богатырем. Всякое званье и место требует богатырства. Каждый из нас опозорил до того святыню своего званья и места..., что нужно богатырских сил на то, чтобы вознести их на законную высоту» (VIII, 292; курсив мой, — *В. Г.*). Богатырь в этом новом понимании должен не затмить собою уродов, а сам возникнуть из мира уродов в бюрократическом департаменте или даже в домашнем быту. В статье, самое заглавие которой является целой программой: «Чем может быть жена для мужа в простом, домашнем быту при нынешнем порядке вещей в России», — развивается мысль о связи домашнего хозяйства с душевным хозяйством. Новый, уже не сказочный, а будничный богатырь должен быть идеализированным хозяином. Еще не зная старинного русского «Домостроя», Гоголь создает свой «домострой», давая ряд детальнейших — до курьеза — рецептов, как регламентировать домашнюю жизнь [сюда относится и знаменитый совет делить деньги на семь куч и «обрезывать себя в расходах по каждой куче» (VIII, 339), добиваясь остатка для бедных].

За идеализацией домостроения следует идеализация богатства. В записной книжке Гоголя за 1846 г. есть такой отрывок: «Богатые, прежде всего, помните, что вы владеете страшным даром. Вспомните евангельское правило о том, как опасны богатства и как трудно спасение для богатого. Но вам даны богатства, вы не имеете права от них отказаться, вы должны помнить, что вы управители у бога» (IX, 562). В книгу свою — в статью «Русский помещик» — Гоголь включил другое обоснование богатства: там оно изображается наградой за благочестие: «в которую деревню заглянула только христианская жизнь, там мужики лопатами гребут серебро» (VIII, 324).

Этот мотив, как и все содержание «Русского помещика», представляет собою следующую ступень системы, где реакционный смысл не обнажается окончательно. Идеализация хозяйства и богатства переходит уже непосредственно в идеализацию помещичьего

рабовладельческого хозяйства. По-прежнему все строится на основе моралистической дидактики. Помещик должен быть центром, откуда исходит личное влияние; каждый помещик может возродить к лучшей жизни крестьян. Но эта дидактика на религиозной основе не только мирится с классовой эксплуатацией, но и опирается на принцип эксплуатации. «Русскому помещику» дается наставление, которое не могло не возмутить не только демократов, но и либералов: «скажи им..., что потому ты *заставляешь* их трудиться, что богом повелено человеку трудом и потом снискивать себе хлеб» (VIII, 322; курсив мой, — *В. Г.*). Ирония истории заключалась в том, что Гоголь невольно повторил слова осмеянного в новиковском «Трутне» Безрассуда, который был уверен, «что точно о крестьянах сказано: в поте лица твоего снеси хлеб твой».[116]

В этом же письме заключались возмутившие Белинского оговорки по вопросу о народной грамотности, а также цитированный им образчик разговора помещика с мужиком: «Ах, ты, невымытое рыло» (VIII, 323) и т. п. «Да у какого Ноздрева, у какого Собакевича, — писал Белинский, — подслушали Вы его, чтобы передать миру как великое открытие в пользу и назидание русских мужиков, которые, и без того, потому и не умываются, что, поверив своим барам, сами себя не считают за людей?».[117] Ни в одном письме книги не обнаруживалось так наглядно то отступничество Гоголя, о котором говорил Герцен; такой тон речи о русском народе невозможно было примирить с образом автора «Мертвых душ».

Гоголь заставляет помещика заботиться о «душевном хозяйстве» своих подданных и лично и через «своего» священника: помещик должен был явиться как бы высшей местной духовной властью. Намек на подобное сотрудничество помещика и священника делал еще Карамзин в своей реакционной идиллии «Письмо сельского жителя». Не случайно появляется в «Выбранных местах» письмо о Карамзине, а в «Авторской исповеди» упоминание его имени. Гоголь, по существу, возвращается к сентиментально-реакционным мечтам о реставрации патриархальных отношений. Помещику он прямо дает заповедь: «будь патриархом» (VIII, 324); патриархальный помещик должен быть наставником, проповедником, судьей («Сельский суд и расправа»). На тех же патриархальных основах хочет он построить и государственную жизнь.

Идеальным помещикам в реакционной утопии Гоголя соответствуют идеальные чиновники, которые служат для спасения своей души и своей земли. «На корабле своей должности и службы должен теперь всяк из нас выноситься из омута... Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом, небесном государстве, главой которого уже

---

[116] Русская проза XVIII века, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 368.
[117] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 214.

сам Христос» («Страхи и ужасы России»; VIII, 344). Но утопическое «небесное государство» мыслится в готовых бюрократических формах; Гоголь и их мечтает не переделать, а преобразить изнутри; он даже изумляется «организму управления губерний» и «мудрости учредителей» (VIII, 357). Воображению Гоголя рисовались при этом, конечно, не реальные губернии, а фантастический патриархальный строй, где все дворяне — друзья между собой, предводитель имеет на них «влияние нравственное», губернатор пресекает злоупотребления, а прокурор — «отдельное лицо, от всех независимое», вступается за правду, когда «*за самим* губернатором могут завестись грехи» («Занимающему важное место»; VIII, 355—356). Одновременно идеальная губернаторша в союзе со священниками исправляет нравы всех сословий, действуя убеждениями и личным примером. Во главе всей этой иерархии стоит идеальный генерал-губернатор, который вводит всякую должность в ее законные границы. Он внушает дворянам, что они должны взглянуть на крестьян, «как отцы на детей своих», воспитать их, сделать «образцом этого сословия для всей Европы», так как Европа будто бы тоже задумывается «над древним патриархальные бытом, которого стихии исчезнули повсюду, кроме России». Побуждая помещиков быть патриархами, он и сам должен быть патриархом: «патриархальностью жизни своей... вывести вон моду с ее пустыми этикетками» (VIII, 362, 364), восстановить русские обычаи и т. п. Бюрократическая утопия Гоголя опять близка к Карамзину, к его «Записке о древней и новой России», к ее мыслям, что «искусство избирать людей ... есть первое для государя российского» и что пятьдесят «умных, добросовестных» губернаторов сделают все.[118] Общесентиментальная идея «золотого века» — утраченного и ожидаемого — конкретизируется в гоголевской статье об Одиссее. Одиссея должна напомнить современности «много... младенчески прекрасного, которое (увы!) утрачено, но которое должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство... Многое из времен патриархальных, с которыми есть такое средство в русской природе, разнесется невидимо по лицу русской земли» (VIII, 244).

Патриархальная утопия Гоголя была, по существу своему, утопией феодальной. Она естественно завершается образом идеального монарха, который, «все полюбивши в своем государстве, до единого человека всякого сословья и званья», приобретет «всемогущий голос любви» («О лиризме наших поэтов»; VIII, 256). Невольно пародируя собственные образы и формулы, Гоголь говорит даже о том, что любовь «должна быть передаваема по начальству, ... чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно в виду всех всеми люби-

---

[118] Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, стр. 118, 126.

мый царь самому богу» (VIII, 366). Феодально-реакционная утопия увенчивалась, таким образом, апологией самодержавия.

Гоголь не закрывал глаза на то, что его утопия далеко не соответствует реальной российской действительности. В статье «Страхи и ужасы России» (запрещенной цензурой) он противополагает Европе Россию не как страну осуществленного идеала, но как страну, где «еще брезжет свет, есть еще пути и дороги к спасенью» (VIII, 344). Мечтая внести христианские начала в домашнюю, общественную и политическую жизнь, он в то же время резко обличает современное ему формальное христианство: «Христианин! Выгнали на улицу Христа, в лазареты и больницы наместо того, чтобы призвать его к себе в домы, под родную крышу свою, и думают, что они христиане!» (VIII, 412). Обличительные мотивы не прекращаются, но приобретают иной смысл и характер патетической проповеди. Вот почему и с позиций своей новой системы Гоголь готов признать относительную правоту передовых демократических идей, не исключая и идей утопического социализма, о которых говорится в эпилоге книги «Светлое воскресенье»: «Как бы этот день пришелся, казалось, кстати нашему девятнадцатому веку, когда мысли о счастьи человечества сделались почти любимыми мыслями всех: когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимою мечтою молодого человека, когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество..., когда стали даже поговаривать о том, чтобы все было общее — и дома и земли» (VIII, 411). Прямого сочувствия идеям социализма здесь нет, но есть надежда на общий язык. Конечно, этот общий язык мог бы быть найден Гоголем только с феодальным социализмом, охарактеризованным в «Манифесте коммунистической партии» как «наполовину похоронная песнь — наполовину пасквиль, наполовину отголосок прошлого — наполовину угроза будущего, подчас поражающий буржуазию в самое сердце своим горьким, остроумным, язвительным приговором, но всегда производящий комическое впечатление полной неспособностью понять ход современной истории».[119] В своей разоблачительной части характеристика эта всецело применима и к «Выбранным местам из переписки с друзьями».

2

Своеобразное место в «Переписке с друзьями» занимают ее эстетические статьи. Вместе с «Авторской исповедью», вместе с письмом-статьей «О „Современнике"», «Развязкой Ревизора», «Предуведомлением для тех, которые пожелали бы сыграть как следует Ревизора» и «Учебной книгой словесности» — статьи эти

[119] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 4, стр. 448.

дают понятие о новой фазе эстетических воззрений Гоголя, неизбежно изменившихся в связи с общим поворотом его мировоззрения.

Гоголь и теперь не отказывается — ни как теоретик, ни как практик — от реализма как от основного творческого принципа. Но теперь этот принцип в его сознании существенно видоизменился, подчинившись двум центральным для него идеям: моралистической (каждый человек может и должен быть исправлен) и националистической (лучшие человеческие свойства являются в то же время национальными свойствами русского человека). В связи с этим в литературе Гоголь ставит новые задачи.

Теперь центр внимания перемещается для него с объективной действительности на личность писателя, причем смысл искусства оказывается в воздействии на читателя не материала самого по себе, а писательской личности — через материал. Рядом с этим обходным путем не только допускается, но и поощряется прямой путь, непосредственная лирика и проповедь. Значительно повышаются требования к соответственным жанрам, а также к тем жанрам большого масштаба, которые основаны на материале, значительном «для наблюдателя души человеческой» (VIII, 479; сюда относятся и те «меньшие роды эпопеи», о которых Гоголь говорит в «Учебной книге словесности», и с которыми несомненно связывал и свои «Мертвые души»; VIII, 478). Напротив, требования к рядовому изображению жизни, к повествовательному бытописанию соответственно понижаются. Рядом с «творчеством» (VIII, 455) допускается теперь как подсобный метод — копировка, раньше так решительно отвергнутая. Гоголь начинает употреблять как литературный термин слово «статистика» (VIII, 424). Собирая материалы для «Мертвых душ», Гоголь в письмах — к Данилевскому, Смирновой, сестрам — требует подробностей как вещественных, так и психологических. Образцом искусства «статистики» в том же письме о «Современнике» — и в других письмах — он называет Даля: узаконена же «копировка» окончательно в «Авторской исповеди», где «творцы» противопоставлены «другим писателям», задача которых — «передавать одну верную копию с того, что видим перед глазами» (VIII, 455).

Значение «статистики» для Гоголя ограничено: она может быть подсобным средством, но бессильна помочь в новых — или по-новому осмысленных — задачах морально-общественного воздействия на читателей. В программной статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» об этом говорится так: «Нынешнее время есть именно поприще для лирического поэта. Сатирой ничего не возьмешь, простой картиной действительности, оглянутой глазом современного светского человека, никого не разбудишь» (VIII, 278). Во втором письме эта программа уже уточнена:

«Попрекни.. сильным лирическим упреком умных, но унывших людей».

«Воззови, в виде лирического сильного воззванья, к прекрасному, но дремлющему человеку».

«Опозорь в гневном дифирамбе новейшего лихоимца нынешних времен и его проклятую роскошь».

«Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика, какие, к чести высокой породы русской, находятся посреди отважнейших взяточников».

«Ублажи гимном того исполина, какой выходит только из русской земли, . .: плюнувши в виду всех на свою мерзость и гнуснейшие пороки, становится первым ратником добра» (VIII, 280—281).

«*Гнев и любовь*», как содержание лирики, «*огни, а не слова*», как ее словесное выражение: вот, в понимании Гоголя этих лет, признаки высшей поэзии (VIII, 281).

Переосмысляется на новом этапе и понятие *комизма*. Новое понимание его изложено в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии», как ответ на вопрос, почему комическое кажется карикатурным. Причиною оказывается «то, что сатирические наши писатели, нося в душе своей, хотя еще и неясно, идеал уже лучшего русского человека, видели яснее все дурное и низкое действительно-русского человека. Сила негодования благородного давала им силу выставлять ярче ту же вещь, нежели как ее может увидеть обыкновенный человек» (VIII, 404). Итак, контраст идеала (прекрасные народные свойства) и действительности (в которой идеал искажен) вызывает «силу негодования», а она, подчеркивая все, что противоречит идеалу, создает впечатление карикатуры, «хотя в самом деле преувеличенья нет» (VIII, 404). В «Развязке Ревизора» это выражено так: «душе стало светло и легко. Легко и светло от того, что выставили все оттенки плутовской души, что дали ясно увидеть, что такое плут» (IV, 123).

Комизм, вырастающий из *негодования* и призванный прямо вести к моральному возрождению, — уже не прежний комизм. До сих пор Гоголь определял свой комизм как «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». Смех был отделен от слез. «Смех» объективно заключался в творчестве: «слезами» автор отзывался на отраженную в его творчестве действительность. Гоголевская практика не всегда покрывалась этой формулой; в «Мервых душах» и «Шинели» субъективность прорывала кору объективного «смеха». На новом этапе — всплывает уже возможность *единства* смеха и слез, комического и трагического в самой художественной ткани. В этом плане переосмыслен «Ревизор» в «Предуведомлении» для актеров и в «Развязке Ревизора».

Само по себе признание единства комического и трагического шло навстречу прогрессивным литературным тенденциям и связано было с правильным осознанием своей творческой практики, как подлинно-реалистического единства противоположностей. Белинский также не раз отмечал как особенность, которая принадлежит только Гоголю (а в масштабе европейском и Сервантесу), слия-

ние комического с трагическим. Но та форма, которую эта идея приняла у позднего Гоголя, оказалась элементом общей реакционной системы его мировоззрения: фактический смысл ее раскрылся, как *подчинение* комического начала трагическому, что объясняется все той же теорией «народных свойств»: искание прекрасных народных свойств — в основе своей трагично.

Если средством для изображения искаженной действительности оказывается теперь метод комического, точнее, трагикомического обличения, то для изображения «лучших народных качеств» может быть использован метод «микроскопического» анализа. Если раньше «наука выпытывания» (VI, 24), исследованье всего, «чего не зрят равнодушные очи», вскрывала «ничтожное» и «презренное» (VI, 133—134) и служила тем же общественно-разоблачительным целям, что и все прочие частные методы творчества, — теперь этому изображению «незамеченного» (VI, 134) диктуется прямо противоположная задача.

«Искусство должно выставить нам на вид все доблестные *народные* наши качества и свойства, не выключая даже и тех, которые, не имея простора свободно развиться, не всеми замечены и оценены так верно, чтобы каждый почувствовал их и в себе самом и загорелся бы желаньем развить и возлелеять в себе самом то, что им заброшено и позабыто» (XIV, 38).

Положительные народные свойства перечислены Гоголем в конце статьи о поэзии: «Это свойство *чуткости*, которое в такой высокой степени обнаружилось в Пушкине, есть наше народное свойство... Этот ум, умеющий найти законную середину всякой вещи, ...есть наш *истинно-русский* ум... Эта *молодая удаль* и отвага рвануться на дело добра, которая так и буйствует в стихах Языкова, есть удаль нашего русского народа» (VIII, 406). Замечательно, что изображение «дурных народных качеств» ставится теперь Гоголем как задача второй очереди и не сопровождается никакими указаниями на поиски «незамеченного».

По-новому был осознан Гоголем и вопрос о социальной функции искусства. Здесь прежде всего бросается в глаза та решительность, с какой Гоголь ведет борьбу с чистым эстетизмом, кантианской идеей «незаинтересованного созерцания». Чистый эстетизм, идея «искусства для искусства» противоречит последней фазе его системы не меньше, чем предыдущим. Чистый эстетизм неприемлем для Гоголя уже потому, что он скрывает личность, которая должна воздействовать на читателя; затем потому, что и не ставит себе этой цели воздействия. Статья «Предметы для лирического поэта» (письмо к Языкову), где задачи эти поставлены, оттеняется статьей «В чем же существо русской поэзии», ее страницами о Пушкине и о том же Языкове. Пушкин и Языков показаны как контрасты. В оценке и истолковании Пушкина Гоголь примкнул, хотя с противоположных общественных позиций, к тому пониманию его, которое развил Белинский в своих знаменитых

статьях 1844 г.: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт и ничего больше, ... показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе... Все наши русские поэты... удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? (VIII, 381—382). В явно полемическом смысле, трижды на протяжении статьи, приводит Гоголь последнее четверостишие «Черни». Но в оценке влияния Пушкина на современников Гоголь отходит от Белинского. Белинский признавал в поэзии Пушкина «способность развивать в людях чувство изящного и чувство *гуманности*»;[120] Гоголь умалчивает об этом, но не раз подчеркивает неспособность Пушкина говорить «о чем-нибудь потребном современному обществу» (VIII, 383). Тот образ Пушкина, который Гоголь нарисовал здесь, противоречил, конечно, всем установкам Гоголя. Это уясняется из сделанного Гоголем сравнения Пушкина с Языковым: «Языков не сказал же, говоря о поэте словами Пушкина:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

У него, напротив, вот что говорит поэт:

Когда тебе на подвиг все готово,
В чем на земле небесный виден дар,
Могучей мысли свет и жар
И огнедышащее слово —
Иди ты в мир, да слышит он поэта»

(VIII, 389)

Задача «быть передовою, возбуждающею силою общества во всех его благородных и высших движениях», очевидно, признавалась Гоголем высшей задачей художника, хотя и поставлена рядом с задачей «быть верным зеркалом и отголоском жизни» (VIII, 390). Очевидно также, что Гоголь ставил эту задачу не перед одними лирическими поэтами, но связывая ее и с собственным творчеством.

Идея общественной проповеди, завершающая эстетику Гоголя, должна быть однако осмыслена в связи с его общей идеологической системой. Общество, о котором здесь говорит Гоголь, разлагается в его представлении на единичных людей, на которых порознь и должно воздействовать искусство. «Сила негодования» — по смыслу гоголевской теории — должна быть направлена на явления *общие*, понятые как общечеловеческие пороки. Но так как метод борьбы со злом принят «кустарный» — через исправление отдельных личностей, то непримиримое отношение к злу вообще

---

[120] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 579.

уживается с примирительным отношением к носителям зла, которые могут быть исправлены. Такое понимание намечено было еще в «Театральном разъезде»; известно, что так именно замышлялось продолжение и окончание «Мертвых душ». Теоретически это выражено в письме к Жуковскому от 29 декабря 1847 г. (10 января 1848 г.). Под влиянием произведений искусства, — говорится здесь, — «не подымается в сердце движенье негодованья противу брата, но скорее в нем струится елей всепрощающей любви к брату. И вообще не устремляешься на *порицанье* действий другого, но на *созерцанье* самого себя» (XIV, 37). «Искусство, — говорится ниже, — есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства» (XIV, 37). За этим следует уже рассмотренная теория изображения доблестных и дурных народных качеств. Впечатление от этих изображений должно внести «стройность» и «порядок» в каждую душу и, стало быть, «общество» (XIV, 38). Все эти построения исходили несомненно из потребности как-то согласовать противоречивые тенденции собственного творчества: обличительные и примирительные. Согласование это было, конечно, иллюзией. Обличительные тенденции Гоголя объективно служили целям борьбы с общественной системой, так как принципиально обличали не абстрактные «пороки» и не единичные «исключения», а явления типические. Эти тенденции могли только заглохнуть, когда авторское внимание переключалось именно на единицы и именно на абстрактные добродетели и пороки.

Второй том «Мертвых душ»

Последний литературный труд Гоголя — второй том «Мертвых душ» — в том виде, какой он принял к последним дня жизни Гоголя, нам неизвестен. Мы можем о нем судить по немногим дошедшим главам; причем до сих пор остается неясным время работы Гоголя над первоначальным текстом этих глав и над поправками, которыми текст их испещрен. Суждение о всем томе затрудняется и тем, что некоторые дошедшие страницы явно представляют собою лишь неотделанные наброски; с другой стороны, среди недошедшего были эпизоды, которыми восхищались современники, слушавшие их в чтении Гоголя. Чернышевский был прав, предостерегая от окончательного приговора — по случайно уцелевшим от сожжения фрагментам. С этими оговорками сопоставление второго с первым, разумеется, допустимо, тем более что особенности второго тома производят впечатление вполне закономерных.

Сюжет второго тома восстанавливается частью по дошедшим главам, частью по воспоминаниям современников. Вот он в общих чертах: Чичиков продолжает свои путешествия и свою авантюру.

Заехав случайно к помещику Тентетникову и сблизившись с ним, он помог Тентетникову восстановить отношения с оскорбившим его генералом Бетрищевым и дочерью его Уленькой. Обманув того и другого выдумкой о глупом дядюшке, Чичиков получает в подарок от Бетрищева купчую на мертвых, а от Тентетникова даже и на живых. Он берется оповестить родственников генерала о предстоящей свадьбе Тентетникова и Уленьки. Спутником Чичикова делается скучающий помещик Платон Платонов, случайно встреченный у помещика Петуха. С ним Чичиков побывал у идеального хозяина Костанжогло, у разорившегося помещика Хлобуева, имение которого с помощью Костанжогло купил; у другого идеального хозяина — брата Платонова, у Чагравина, с женой которого у Платонова завязывается любовь; у брата генерала Бетрищева и у Вороного-Дрянного — политического заговорщика, из-за связи с которым пострадал и Тентетников.

Кроме того, Чичиков побывал — уже один — у полковника Кошкарева и у действительного статского советника Леницына; у первого он неудачно, а у второго удачно пытается приобрести мертвые души. Но мертвые души здесь уже не единственная сюжетная основа. Чичиков замышляет, а частью осуществляет и другие мошенничества. Одно из них — не вполне ясно какое — было ему прощено князем — генерал-губернатором. Другое, в которое он запутал и Леницына — подделка завещания старухи Халасаровой, законным наследником которой был Хлобуев, — генерал-губернатор разоблачает и отправляет Чичикова в тюрьму. Но за Чичикова хлопочет идеальный богач и благотворитель — откупщик Муразов, мечтающий направить энергию Чичикова на добро (одновременно Муразов хлопочет и о Тентетникове, арестованном по делу Вороного-Дрянного, но, по-видимому, безуспешно: Тентетникова ссылают в Сибирь и Уленька едет с ним). Чичиков на убеждения Муразова заколебался было, но и сам замечтал о «трудолюбивой жизни» (VII, 115), впрочем, забыв о своих добрых намерениях лишь только плут-юрисконсульт пообещал освободить его за взятки. Освобождает Чичикова, однако, Муразов, передавший ему и приказание князя выехать из города. Князь — идеальное «значительное лицо» — обращается к чиновникам с речью — разоблачительной и увещевательной — призывая их спасать гибнущую Россию. Какую-то роль в сюжете должен был играть и священник — будто бы не вполне православного типа (показание М. Константиновского).[121]

Уже из этой краткой схемы сюжета видны отличия нового замысла от первоначального. «Смешной проект» (VII, 440) Чичикова отходит на второй план; его заслоняют другие авантюры, уже не только смешные. Действие не сосредоточено больше вокруг Чичикова; развертываются эпизоды и намечаются характеры само-

---

[121] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 455.

стоятельного значения — Тентетников, Хлобуев, Чагравина[122] — «эманципированная женщина»;[123] действующие лица связаны не только с Чичиковым, но и друг с другом по принципам романа; время действия в первом томе было обобщенным; конкретные исторические детали редки и случайны; второй том, напротив, пропитан злободневными намеками памфлетного характера. Замысел поэмы, очевидно, заменяется теперь замыслом современного социально-психологического романа, притом романа *тенденциозного*, раскрывающего в образах, сюжетных положениях, в речах автора и его героев — новое мировоззрение, мировоззрение Гоголя.

Ближайшим образом эти новые задания должны были отразиться на системе характеров. Уже в тексте первого тома были обещания «мужа, одаренного божескими доблестями» и «чудной русской девицы, какой не сыскать нигде в мире» (VI, 223); в предисловии ко второму изданию тоже было сказано: «лучшие люди и характеры будут в других частях» (VI, 587). Эти заявления внушили тревогу читателям Гоголя: один из них, К. И. Марков, предостерегал Гоголя: «если вы выставите *героя добродетели*, то роман ваш станет на ряду с произведениями старой школы... Не пересолите добродетели» (XIV, 403). Гоголь отвечал Маркову (в 1849 г.): «Я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. Напротив, почти все действующие лица могут назваться героями недостатков. Дело только в том, что характеры значительнее прежних и что намеренье автора было глубже войти здесь в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с *одной* какой-либо *стороны*» (XIV, 152). Гоголь сам оговаривается: «*почти все* действующие лица». Действительно, определение «герой недостатков» никак не может относиться к Муразову, который ближе всего подходит к определению «муж, одаренный божескими доблестями». Муразов задуман именно как «герой добродетели». Он не только идеальный богач, оттеняющий своим *праведным* путем к богатству путь Чичикова: он-де идеальный моралист, заботящийся о «душевном хозяйстве» своих ближних — как это требовалось рецептами «Выбранных мест». И хотя по тем же рецептам созданы были образы Костанжогло («русский помещик») и князя («занимающий важное место»), но можно скорее допустить, что они оба задуманы как «герои недостатков»: Муразов упрекает же князя за несправедливость к Тентетникову; подобных ошибок можно ожидать и от желчно-раздражительного Костанжогло.

Музаров — не помещик, но это не означает здесь идеализации буржуазии; то, что Муразов — откупщик — не делает его общественной роли в глазах Гоголя двусмысленной, потому что Муразов

[122] В воспоминаниях Смирновой — Чегранова (Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 391), что объясняется либо ошибкой, либо нередкой у Гоголя неустойчивостью в фамилиях.

[123] Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 397.

задуман как идеал, а не как конкретный общественный тип. Иное дело — Костанжогло и Василий Платонов, два образцовых помещика, исполненные с намерением отразить в них конкретные черты русского помещика — русского не по расовому признаку (чего в Констанжогло нет и что для Гоголя было, очевидно, не главным), а по «духу», по складу мышления, по мировоззрению.

Муразов и Костанжогло играют в романе роли идеологов — авторских заместителей. Между ними как бы распределен образ автора «Выбранных мест»: Костанжогло отражает непосредственно практическое содержание гоголевской проповеди и ее обличительно-полемическую сторону (с чем, вероятно, и связано изображение его беспокойным и раздражительным); В Муразове представлены морально-религиозное и примирительное начало. Положительный пафос Костанжогло — пафос труда. Выражение этого пафоса многопланно и хаотично. Здесь дается и социально-утилитарное обоснование труда («Пропитанье миллионов сеют!») и эстетическое («Да где вы найдете мне равное наслажденье?»), но решающим оказываются, в конце концов, обоснование мистическое («Бог... требует от человека также, чтобы он был подобным творцом благоденствия вокруг себя») и своего рода категорический императив: («умри на работе!» умрешь по крайней мере, исполняя долг»; VII, 60, 72—73, 101—102).[124] Мотивы эти не дополняют, а перебивают и отменяют друг друга, тем более что содержание труда строго прикреплено к сословной характеристике трудящегося, поэтому и пафос труда низводится, в сущности, до пафоса помещичьего землевладения. Социальным нормам всецело подчинен и разоблачительный пафос Костанжогло. Его нападения на фабрикантов и политических экономов имеют единственный смысл: защиту патриархальной старины. Он сам заводит фабрики — но как производство продуктов, а не товаров — из «остатков и выбросков» (VII, 68) и для своих же мужиков. В полном соответствии с поучениями русскому помещику Костанжогло обрушивается и на школы и на «Дон Кишотов просвещенья» (VII, 68). Нападения эти во второй редакции несколько смягчены — очевидно, в связи с отповедью Белинского на «Выбранные места» и с гоголевской самозащитой в «Авторской исповеди». Князь занимает как бы середину между Костанжогло и Муразовым: гневный разоблачитель, он действует на подчиненных также и убеждением — всецело в духе статей «Страхи и ужасы России» и «Занимающему важное место». Все трое выполняют миссию, обоснованную в «Выбранных местах»: влияют на окружающих и подчиненных. Результаты влияния князя не показаны, но пример Констанжогло привел к тому, что у него мужики отличаются не только трудолюбием, но даже «каким-то умным выражением лица» (VII, 58); убеждения Мура-

[124] Мотив мистики труда доведен до абсурда в заветах Муразова Хлобуеву: «Ну просто хоть воду толките в ступе, но помышляйте только, что вы делаете для него!» (VII, 102).

зова заставляют одуматься Хлобуева и даже в Чичикове вызывают что-то вроде нравственных колебаний. Беспокойством о людях и способностью влиять на них наделена и Уленька, полная гнева на несправедливости. В Уленьке не вполне органически соединены два женских образа Гоголя: один — «вторая дама» из «Театрального разъезда», проникнутая «злостью» против «подлости» (V, 157; автор «Разъезда», вспоминая ее слова, говорит о «нежной красоте великодушной женской души»; V, 168); другой — адресатка статьи «Женщина в свете», которой придано «небесное беспокойство о людях» и в то же время непосредственная власть «чистоты душевной» (VIII, 226—227; ср. об Уленьке: «При ней как-то смущался недобрый человек и немел»; VII, 24). Все это заставляет именно в Уленьке видеть «чудную русскую девицу», обещанную в первом томе.

Полемическое содержание, вложенное в речи «положительных» героев, перекликается как с декларациями «Выбранных мест», так и с неоднократными авторскими оценками и замечаниями в самом тексте романа. Пренебрежительное отношение Костанжогло к современным «Дон-Кишотам» соответствует целому ряду эпизодических характеристик в разных местах и особенно в главе о Тентетникове, в окружении которого были разные «огорченные люди»; «два философа из гусар, начитавшиеся всяких брошюр, да не докончивший учебного курса эстетик» (VII, 26), «недоучившийся студент» (VII, 149) — очевидные выпады против Белинского; насквозь полемична история воспитания Тентетникова, причем в полемике этой характеристики смешаны разные мотивы: когда мудрого учителя жизни сменил формалист-бюрократ, почему-то именно он выписал учителей «с новыми взглядами и новыми углами и точками воззрений» (VII, 41). То же неестественное сочетание различных отрицательных черт допустил Гоголь в карикатурной фигуре Кошкарева, сделав его формалистом-бюрократом и в то же время почему-то поклонником новейшей философии и журналистики.

Художественная неудача положительных образов романа очевидна. Но пример Кошкарёва и эпизодического директора Федора Ивановича показывает, что причина здесь была не в самом обращении к положительным героям, а в отношении автора ко всей изображаемой действительности. В романе, современном по заданию, современность не была осмыслена, законы общества, о которых писал Гоголь раньше (VIII, 555), не были найдены; не было даже элементарного учета действительно борющихся в современности сил. Действительность подчинена была схемам; положительные герои стали носителями авторских сентенций, отрицательные — схематическими карикатурами.

Однако не все лица второго тома распределялись по этим категориям. Оставались те, кого сам Гоголь назвал героями недостатков: Тентетников, Бетрищев, Петух, Платон Платонов, Хлобуев

(сюда же, вероятно, относились супруги Чагравины). Оставался старый герой Гоголя — Чичиков. Изображения этих характеров неравноценны. Бросается в глаза разница между начальными главами (вероятно написанными еще в начале сороковых годов), кончая эпизодом о Петухе и всеми последующими, не только потому, что последующие менее обработаны, но и потому, что там торжествует схематизм, почти отсутствующий вначале.

В образе Тентетникова несомненны новые творческие задания. Это не вариация ничтожных и пошлых героев первого тома или гоголевских комедий; это образ человека мыслящего, чувствующего, переживающего борьбу чувств и внутреннюю драму; вопрос, поставленный автором, родятся ли Тентетниковы «коптителями неба» (VII, 9) или они — порождение «печальных обстоятельств» (VII, 11), приводит к единственному ответу: «коптителями неба» не родятся, а становятся. Герой, как и герои первого тома, определяется не стабильными «свойствами» (VII, 9), а всей совокупностью жизненных условий. Тема личных влияний, проходящая через биографию Тентетникова, здесь не навязчива, так как оправдана всей характеристикой Тентетникова: намеченная возможность «переворота в его характере» не натянута, так как связана с естественным чувством любви, а не с моралистической дидактикой. Образ «увальня, лежебоки, байбака» (VII, 11) с колебаниями его душевной жизни занял бы, вероятно, еще более видное место в ряду образов русской литературы, если бы весь роман был художественно завершен и если бы самый образ не был заслонен родственным ему образом Обломова (оба образа создавались одновременно и независимо друг от друга).

Характеристика Бетрищева начинается декларацией новых приемов: «Генерал Бетрищев, как и многие из нас, заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков» (VII, 37—38). Это заявление (как и общая установка на «героев недостатков») грозило опасностями психологического схематизма. Но этого не случилось. «Недостатки» Бетрищева, перечисленные Гоголем, — «капризы, честолюбье, самолюбие», «мелкие личности» (VII, 37—38) — частью остаются заявками, частью же, показанные в самом поведении Бетрищева, убедительно оттеняют облик патриархального барина с естественными для него привычками, слабостями и предрассудками. Не достигая глубины типических обобщений первого тома, Бетрищев — вполне жизненный характер, равный по яркости многим прежним гоголевским образам.

То же относится и к образу Петуха. Вероятно, заданием Гоголя было дать параллель и Собакевичу, — может быть, даже в духе им же самим предложенного эксперимента: «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми» (VII, 293). Правда, чтобы «прибавить» оскотинившемуся Собакевичу такую добрую черту, как общительность и радушие в отношениях с людьми,

нужно было существенно видоизменить весь его облик; но творчество Гоголя и вообще было наглядным доказательством того, что характеры не создаются из сложения абстрактных «свойств» и «черт». Петух убедителен весь, как цельный характер, как помещик «старого покроя» (VII, 49), легко поддающийся, однако, влиянию своих пошловатых сыновей, будущих Хлестаковых или Ковалевых. Распределение света и теней здесь если и предусмотрено автором, то не в противоречиях с жизненной убедительностью образа.

Несколько иначе построен образ Хлобуева. Основа образа и здесь убедительно воспроизводит одно из типических явлений социальной жизни: поколебленный быт и его отражения в слабой и пассивной психике. Писемский, очень строго судивший о героях второго тома, нашел, что Хлобуев «составляет органически цельное, поразительно живое лицо».[125] Недостатки образа он объяснял только его недоработанностью. Несомненно и другое: элементы схематизма в самом замысле. Хлобуев задуман как иллюстрация моралистической темы, притом основной для периода «Переписки с друзьями» — темы возрождения человека. Этот педагогический процесс предусматривает развитие добрых свойств и переработку дурных в добрые. Образ должен быть поэтому разложен на «свойства», сложный образ должен оказаться элементарно двойственным. Подобное упрощение, от которого Гоголя всегда спасал его художественный такт, осуществлено в Хлобуеве. Хлобуев, с одной стороны, умен, добр и религиозен, с другой — слаб и распущен. Положительные качества его при этом не столько показываются, сколько заявляются автором, а отрицательные — хотя и показываются в самом его поведении, но тут же назойливо подчеркиваются и комментируются другими действующими лицами, которым как бы поручается роль традиционных резонеров. Хлобуев окружен четырьмя такими комментаторами — это Муразов, Костанжогло, Платонов и даже Чичиков; одна из реплик Платонова — «вот плоды беспутного поведенья» (VII, 81) — заставляет вспомнить реплику фонвизинского Правдина: «Вот злонравия достойные плоды!».[126] Впечатление искусственности производит и педагогическое средство, придуманное для Хлобуева Муразовым: отправиться в путешествие сборщиком на церковь и в то же время собирателем сведений о жизни разных сословий. В основе и здесь рецепт «Переписки с друзьями», ее статьи «Нужно проездиться по России». Первоначально Хлобуеву поручалась еще задача политической агитации, воздействия на бунтующих крестьян, т. е. Хлобуев должен был соединить в себе кающегося грешника и проповедника; в новой

---

[125] А. Ф. Писемский, Собр. соч., т. 9, Изд. «Правда», М., 1959, стр. 544.

[126] Д. И. Фонвизин, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 177.

редакции этот мотив отпал и тема покаяния осталась неосложненной.

Чичиков второго тома сохраняет всю свою основную характеристику; она подкрепляется новыми эпизодами, универсальная приспособляемость Чичикова замечательно подтверждается в сценах с Тентетниковым, Бетрищевым и даже с Костанжогло, Муразовым и князем; с невольной иронией над своими же положительными героями, Гоголь заставил Костанжогло «влиять» на Чичикова в смысле дальнейшего развития приобретательской жадности и прямого плутовства. Теперь в Чичикове намечается уже делец большого размаха, для которого операция с мертвыми душами — только начало. Но упорно развивается и мотив преображения страсти, намеченный уже в первом томе (VI, 242). Выразителем этого мотива становится Муразов, который провидит «назначение» Чичикова стать великим человеком, даже «богатырем» (VII, 114; слово, которое осмысливается только в контексте «Выбранных мест»). Как и в «Выбранных местах», эта моралистическая фантазия опиралась на представление об абстрактных человеческих «свойствах», в данном случае — энергии. Хотя в Чичикове показаны только неопределенные нравственные колебания под влиянием речей Муразова, но самая возможность таких колебаний свидетельствует об изменении образа по сравнению с первым томом.

Все, что мы знаем о втором томе, свидетельствует о двойственности гоголевского метода. С одной стороны, явно обнаруживаются новые творческие искания: переход от «эпоса» к современному социальному роману; от монументального образа России и больших типических обобщений — к психологической и бытовой детализации; тем самым Гоголь включался в литературные искания созданной им «натуральной школы», уже в сороковые годы переходившей от физиологических очерков к социально-психологическому роману. Но с натуральной школой Гоголь разошелся идеологически, оставаясь на позициях славянофильского патриархализма и сверх того ставя себе специфические задачи религиозно-моралистической проповеди, прямой или отраженной в сюжете и образах. Реалистическая сущность творчества тем самым разрушалась, подчиняясь искусственным схемам, чуждым подлинному общественно-историческому развитию России. Вот почему рядом с такими достижениями, как образы Тентетникова, Бетрищева, Петуха, являются бледные образы Уленьки, Платонова, Хлобуева и вполне схематичные Костанжогло и его жены, Муразова, князя, Кошкарева. Вот почему мастерское начало и отдельные блестящие эпизоды чередуются с натянутыми ситуациями и дидактической риторикой.

Окончательные выводы о последнем труде Гоголя по неполным дошедшим до нас данным — невозможны. Надо помнить еще, что не дошли до нас многие эпизоды, по самому заданию отличавшиеся от метода первого тома: изображения таких психологически слож-

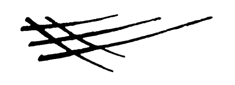
ных ситуаций, как примирение Тентетникова с Бетрищевым, как счастье, «душившее» Тентетникова («две чудные лирические страницы»); как роман между скучающими «героями нашего времени» — Платоновым и Чагравиной («чрез месяц после первого признания они замечают, что это была только вспышка, каприз, что истинной любви тут не было, что они и неспособны к ней, и затем наступает с обеих сторон охлаждение и потом опять скука и скука»).[127] Слышавшие эти главы — Арнольди, Смирнова, Шевырев — отзывались о них восторженно. После одного из чтений Арнольди сказал даже Гоголю: «в этих главах вы гораздо ближе к действительности, чем в первом томе».[128] Как общий вывод обо всем томе это заключение, конечно, не могло бы быть принято.

О замысле третьего тома мы почти ничего не знаем. Сам Гоголь обмолвился одной только фразой, обращенной к Языкову: «О, если б ты мог сказать ему (т. е. «прекрасному, но дремлющему человеку») то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ» («Предметы для лирического поэта»; VIII, 280). Этот намек дополняется воспоминаниями Бухарева, в разговоре с которым Гоголь подтвердил, что Чичиков должен «воскреснуть», что помочь ему в этом должен «сам царь» и что «первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни» должна закончиться вся поэма.[129] На вопрос собеседника: «воскреснут ли» и остальные герои, Гоголь загадочно ответил: «если захотят». Но самые пути этого возрождения не могут быть с точностью угаданы, тем более что, судя по письмам Гоголя последних лет, прежняя идеализация богатства, «домостроя» в сознании его ослабевала и сменялась аскетическими настроениями. Не лишено оснований предположение Алексея Веселовского о том, что переворот в Плюшкине был задуман как превращение его в «бессребреника».[130]

Замысел трехтомной поэмы не стал литературным фактом, оставшись научно-биографической гипотезой. Даже второй том как целое не поддается реконструкции — для этого недостает слишком многих звеньев, недостает и единства метода и стиля в дошедших фрагментах. Второй том воспринимается, с одной стороны, как памятник противоречивых, частью явно обреченных на неуспех исканий Гоголя, с другой — как ряд эпизодических, часто блестящих дополнений к его основному литературному наследию.

---

127 Гоголь в письмах и воспоминаниях, 1931, стр. 395—397.
128 Там же, стр. 398.
129 Там же, стр. 383—384.
130 Алексей Веселовский. Мертвые души. В кн.: Этюды и характеристики, т. 2. Изд. 4-е, М., 1912, стр. 16.





Ф.И.Тютчев

1

Биографию Тютчева принято начинать с упоминания о его предках: о полулегендарном венецианце Дуджи, переселившемся в Россию в исходе XIII в.; о «хитром муже» Захаре Тутчеве, посланце Дмитрия Донского к Мамаю; о воеводе Борисе Тютчеве Слепом, усмирившем Псков при Иване III, и т. д. Эти параллели к личности Федора Ивановича Тютчева, певца итальянской природы, дипломата и автора политических записок любопытны, но большого значения, конечно, иметь не могут.

Ближайшие предки поэта — брянские помещики Тютчевы — в XVIII веке были типичными крепостниками и, как говорит один мемуарист, славились «разгулом и произволом, доходившими до неистовства». Сведения о родителях Тютчева скудны. Но, если судить по тетке поэта Н. Н. Шереметевой, близкой к семье Аксаковых и хорошо известной в биографии Гоголя, — это была семья с прочными патриархальными традициями — бытовыми и религиозными, к европейской культуре приобщенная мало. Струя европейской культуры в неизбежной тогда французской оболочке — вплоть до обиходного языка — шла скорее от матери и ее родных — Толстых и графов Остерманов.

Ф. И. Тютчев родился 23 ноября (5 декабря) 1803 г. в имении Овстуг Брянского уезда, Орловской губернии. В Овстуге, в Москве, в Подмосковье прошло его детство. Воспитателем мальчика Тютчева с девяти- до шестнадцатилетнего возраста был Семен Егорович Раич — тогда молодой человек, вскоре довольно известный поэт, переводчик, издатель «Галатеи». Тютчев Раичу обязан знакомством с античной и итальянской поэзией; можно говорить и об известном влиянии Раича как поэта на Тютчева. В 1818 г. стихи пятнадцатилетнего Тютчева (по-видимому, стихотворение «На новый 1816 год») были прочитаны в Обществе

любителей российской словесности, а автор был избран сотрудником Общества. Это раннее признание, однако, не характерно для поэтической судьбы Тютчева, далеко не богатой признаниями и славой.

В том же 1818 г. Тютчев поступает в Московский университет на отделение словесных наук и вскоре сближается с литературной молодежью, группировавшейся вокруг его воспитателя Раича. Это были М. П. Погодин, С. П. Шевырев, В. Ф. Одоевский, А. Н. Муравьев и др. — в большинстве будущие «любомудры», тяготевшие к немецкой поэзии и философии, к Канту и Шеллингу, юноши, черты которых через несколько лет были метко запечатлены Пушкиным: «вольнолюбивые мечты, дух пылкий и довольно странный» и т. д. Вот характерная запись Погодина от 1 ноября 1820 г.: «Говорил с Тютчевым о молодом Пушкине, об оде его „Вольность", о свободном, благородном духе, появляющемся у нас».[1] Что размах «вольнолюбия» этого круга дворянских юношей и их друзей был не слишком широк, видно из стихотворного отклика Тютчева на пушкинскую «Вольность». Поэт приветствует обличителя тиранов:

Счастлив, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден!

но пытается ввести это обличение в границы:

Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца;
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца![2]

Окончив университет, Тютчев переехал в Петербург и поступил на службу — в коллегию иностранных дел, но через несколько месяцев сменил петербургскую службу на службу в русской миссии в Мюнхене. Начался заграничный период жизни Тютчева, длившийся свыше двадцати лет.

Тютчев выехал из Москвы в Мюнхен 11 июня 1822 г. Через два месяца после его отъезда вышли в свет первые экземпляры «Кавказского пленника». Литературная жизнь становилась все более бурной. Шла борьба вокруг пушкинских поэм, любомудры выступали в «Мнемозине», появились думы и поэмы Рылеева, «Полярная звезда»; предвестия декабрьского восстания и в лите-

---

[1] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1, СПб., 1888, стр. 194.

[2] Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. Гослитиздат. М., 1957, стр. 38. (Далее стихотворения и письма Тютчева цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте).

ратуре, и в самой жизни были явны. Но все это проходит мимо Тютчева. Он не теряет, правда, связи с Россией и время от времени посылает стихи в альманахи и журналы. Декабрь 1825 г. он случайно проводит в России; впоследствии он откликнулся на восстание и казнь декабристов стихами, в которых либеральное порицание «самовластья» характерно сочетается с осуждением восставших, с историческим скептицизмом и фатализмом. Но связи Тютчева с Россией слабы; литературно Тютчев по-прежнему ближе всего к своему первому наставнику Раичу и его кругу; сотрудничает он по преимуществу в их изданиях (альманахи «Урания» 1826 г., «Северная лира» 1827 г., журналы «Русский зритель» 1828 г., «Галатея» 1829—1830 гг.).

Рано начав писать и печататься, Тютчев самоопределился как поэт довольно поздно. Все, что он печатал до 1829—1830 гг., за двумя-тремя исключениями, было малосамостоятельно. Прочного литературного имени у этого баварского корреспондента русских альманахов еще нет. Иногда, по созвучию, его путают с третьестепенным стихотворцем Ротчевым. Чиновник русского посольства в Мюнхене, камер-юнкер Тютчев русским литературным деятелем не был. В то же время все теснее сближается он с жизнью и культурой Германии.

Политические взгляды Тютчева 20-х и даже 30-х годов восстановить трудно: самые серьезные работы вынуждены здесь ограничиваться предположениями; воспоминания современников (Погодина) отрывочны, и переданные ими фразы могут быть случайны. Но два сравнительно близких по времени стихотворения Тютчева — его обращение к побежденным в 1825 г. декабристам («14 декабря 1825») и к побежденной в 1831 г. Польше («Как дочь родную на закланье. . .») все же отграничивают Тютчева от российской реакции 20-х годов. Так говорить о «коране самодержавья» (89), о его развращающем влиянии и ледяной силе; так говорить о братском польском народе и об «общей свободе» (90) его и русского народа — покорный агент политики русского правительства не мог. Тютчевский панславистский национализм сложился, видимо, позже.

В Мюнхене второй половины 20-х годов Тютчев был свидетелем культурного оживления. Король Людвиг I — впоследствии зло осмеянный в стихах Гейне как «патрон обезьян и кенгуру» — в те годы заигрывал с либеральной буржуазией, перенес в Мюнхен университет и стремился превратить столицу Баварии в «новые Афины». В это именно время укрепились светские связи Тютчева. В 1826 г. он женился на немке-аристократке Элеоноре Петерсон (урожд. гр. Ботмер) и через жену сблизился с мюнхенскими великосветскими кругами. Родственниками его по жене были, между прочим, братья Мальтицы — русские дипломаты, один из которых был небезызвестным немецким поэтом, другой — поэтом-дилетантом. Но гораздо значительнее для поэта

были встречи с Генрихом Гейне и с Шеллингом. Оба знакомства относятся к 1828 г.

Гейне в это время уже известен как автор «Книги песен» и «Путевых картин». Он ищет места профессора эстетики или истории литературы, но не получает его как неблагонадежный. Здесь — в Мюнхене — он редактирует газету «Neue politischen Annalen». Тютчева он называет в одном письме «лучшим из своих мюнхенских друзей».[3] Гейне увлекается свояченицей Тютчева, молодой графиней Ботмер (стихи, посвященные ей, см. в цикле «Новая весна»). Тютчев был первым русским переводчиком Гейне и ценил его, прежде всего, как автора «Книги песен». Но любопытно, что Тютчев переложил в русские стихи и большой отрывок из «Путевых картин» — монолог «ратника свободы», восторженный привет «прекрасному дню грядущего», когда

Свободы солнце
Живей и жарче будет греть, чем ныне
Аристократия светил ночных!
И расцветет счастливейшее племя...

(328)

Впоследствии Тютчеву как главе иностранной цензуры пришлось решительно бороться с Гейне, относя его к числу писателей, поколебавших «основания заграничного общества».[4]

О встречах Тютчева с Шеллингом мы узнаем, между прочим, из письма П. В. Киреевского «О Шеллинге», напечатанного в «Московском вестнике». Шеллинг отзывался о Тютчеве как о превосходном человеке, образованном и интересном собеседнике.[5] Значение личных отношений между знаменитым основателем натурфилософских систем и поэтом-романтиком, творчество которого пронизано натурфилософскими мотивами, вряд ли возможно преувеличить.

К сожалению, ничего, кроме догадок, нельзя сказать об отношениях Тютчева с другими мюнхенскими профессорами: натурфилософом-пантеистом Океном и — что особенно любопытно было бы знать в биографии «певца ночи» — с Генрихом Шубертом, автором книги «Ночная сторона естествознания».

Литературная деятельность Тютчева оживилась в 1829—1830 гг.: он принял довольно деятельное участие в «Галатее» — журнале Раича. Мы не знаем достоверно, тогда же или раньше написаны все стихи, помещенные в «Галатее», но в ряде их мы видим уже вполне самостоятельного поэта. С 1830 г. о Тютчеве

---

[3] Письмо К.-А. Фарнгагену фон-Энзе от 1 октября 1828 г. Русский перевод в кн.: Г. Гейне, Собр. соч., т. IX, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 468.

[4] «Литературное наследство», т. 19—21, М., 1935, стр. 571.

[5] Письмо от 7/19 октября 1829 г. из Мюнхена. «Московский вестник», 1830, № 1, стр. 115.

чаще начинают упоминать в печати.[6] Особенно важно упоминание о Тютчеве в «Обозрении русской словесности за 1829 г.» И. В. Киреевского. С полным основанием Киреевский отнес Тютчева к поэтам «немецкой школы», назвав его вслед за Шевыревым и Хомяковым. Несколько странно, что Киреевский говорит при этом лишь об одном стихотворении Тютчева, напечатанном в 1829 г., обходя тем самым лучшие вещи Тютчева, помещенные в «Галатее».[7] Ошибка Киреевского тогда же была отмечена Раичем. Очевидно, Киреевский, встречавшийся с Тютчевым в Мюнхене, знал его стихи независимо от журнальных публикаций.

Рецензируя «Денницу» (в «Литературной газете»), Пушкин привел цитату о трех поэтах немецкой школы — Шевыреве, Хомякове и Тютчеве и добавил: «Истинный талант двух первых неоспорим».[8] Делать из этих слов вывод, что Пушкин отказывает Тютчеву в истинном таланте, необязательно: Пушкин выделил «двух первых» как более ему известных.

В течение первой половины 30-х годов Тютчев лишь изредка печатается в «Деннице» Максимовича, в «Телескопе» и «Молве» Надеждина и некоторых других изданиях, но публикации эти проходят незамеченными.

Очень существенной датой в литературной биографии Тютчева был 1836 г. когда в пушкинском «Современнике» появилось сразу двадцать четыре стихотворения Тютчева (в двух номерах, под заголовком «Стихотворения, присланные из Германии» и за подписью «Ф. Т.»). Рукопись была привезена в Петербург из Мюнхена Амалией Крюденер (к которой относится стихотворение «Я помню время золотое») и передана кн. И. С. Гагарину (другу Тютчева, племяннику русского посла в Мюнхене кн. Г. И. Гагарина). От Гагарина стихи перешли сначала к Вяземскому и Жуковскому, затем и к Пушкину, всеми тремя были одобрены и приняты Пушкиным в «Современник». В письме к Тютчеву Гагарин приводит сочувственный отзыв Пушкина, Вяземского и Жуковского о его стихах; [9] по другим данным, Пушкин пришел в восторг от стихов Тютчева и «носился с ними целую неделю» (Ю. Самарин — со слов очевидцев).[10] Во всяком случае, факт принятия Пушкиным большого цикла (шестнадцать стихотворений) в ближайшую очередную книжку «Современника» говорит сам за себя, и значение его не подрывается случаями

[6] Первое упоминание сделано П. А. Вяземским в обозрении русских журналов и альманахов. «Московский телеграф», 1827, № 3, стр. 246.

[7] «Денница», Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем, М., 1830, стр. XLI.

[8] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, Л., 1949, стр. 105.

[9] Письмо от 12/24 июня 1836 г. «Новое слово», 1894, № 2, стр. 40.

[10] Ю. Ф. Самарин в письме от 22 июля 1873 г. к И. С. Аксакову. В кн.: Звенья, т. II. Изд. «Academia». М.—Л., 1933, стр. 259.

помещения в «Современнике» единичных слабых стихотворений. За шестнадцатью стихотворениями в следующей же книжке помещено еще восемь, и в 1837 г. — уже после смерти Пушкина — еще четыре.

В послепушкинском «Современнике», в 1838—1840 гг. появилось еще несколько стихотворений, подписанных лишь немного прозрачнее: «Ф. Т—в». Но и они не дали Тютчеву литературной известности. Между тем в его жизни произошли большие перемены. В 1837 г. Тютчев был назначен старшим секретарем русской миссии в Турине (тогдашней столице королевства Сардинского). В 1838 г. умерла его жена. В 1839 г. он женился вторично — и снова на иностранке: баронессе Эрнестине Дернберг. В том же году была кончена его дипломатическая служба, повидимому, и прежде не слишком интенсивная; выяснился его крупный служебный проступок — самовольная отлучка из Турина: Тютчеву пришлось выйти в отставку и временно потерять придворное звание камергера. Несколько лет Тютчев прожил в Мюнхене, не имея никакого официального положения (причисление к «департаменту разных податей и сборов» в 1841 г. было простой формальностью). Идейная жизнь Тютчева в эти годы недостаточно ясна. Период ясности начинается только около 1843 г. Поездка Тютчева в славянские земли, свидание с известным чешским национальным деятелем Вацлавом Ганкой, наконец, подача Николаю I в сентябре 1843 г. политической записки — показывают, что Тютчев-политик, каким мы знаем его по стихам 50—60-х годов, националист, монархист и панславист, убежденный во всемирно-исторической роли Российской империи, — в эти именно годы самоопределяется. Либеральное отношение к «самовластью», к «общей свободе» России и Польши, видимо, изжито. Политическая записка Тютчева до нас не дошла, но политическая позиция его ясна из статьи, напечатанной им в 1844 г. в Германии, на тему об отношениях Германии и России. Исторической задачей России он считает «утвердить торжество права исторической законности над революционным движением»; Германия должна это понять и объединиться с Россией против страны революций — Франции. Указания на «несовершенства нашего общественного строя, недостатки нашей администрации, положение низших слоев нашей народности и прочее» Тютчев отводит, указывая на другие народы, которые «заслуживают сожаления», и, прежде всего, на Англию («Взгляните на ее фабричное население, на Ирландию. . .»).[11]

Годы 1843—1844 были в жизни Тютчева поворотными. Он самоопределяется как классово-историческая личность, как активный политический деятель. Он видит свою роль не в том,

---

[11] Ф. И. Тютчев. Россия и Германия. Полн. собр. соч., изд. 7-е, изд. А. Ф. Маркс. Пгр., 1912, стр. 443, 452.

чтобы плыть по течению истории, пассивно созерцая ее «минуты роковые» (70), а в том, чтобы творить историю самому. В истории же важно для него не «положение низших слоев», а судьба «государства Российского» в ряду европейских государств. И он готов давать царям уроки мировой политики, не сомневаясь ни в своем праве на это, ни в своей правоте.

Этим предопределено было и возвращение Тютчева в Россию. Тем не менее активным политиком поэт Тютчев не стал. По-видимому, острота аристократического самосознания, классовой дворянской гордости, мешала ему «служить» (ср. его двусмысленную — может быть намеренно — строку: «Пускай служить он не умеет»; 141). Он предпочитал стоять в стороне, оставляя за собой свободу судить царей и министров как равный, и в нужных случаях — вмешиваться своими советами и предостережениями.

Позиция Тютчева вызывала противодействие реальных политиков, для которых абстракция «Российской империи» заполнялась конкретным содержанием. «Не об истории Византии и не наследии следует помышлять русским, — полемизировал с Тютчевым Н. И. Тургенев, — а о голоде и холоде, о палках и кнуте, одним словом, о рабстве и его уничтожении».[12] Но Тютчев, в молодости сам язвительно говоривший, что в России «все движется около кнута и чина»,[13] теперь не видел ни кнута, ни палок, ни рабов, обреченных на побои.

В 1845 г. Тютчев был причислен к министерству иностранных дел; в 1846 г. назначен чиновником особых поручений при государственном канцлере; в 1848 г. — старшим цензором при министерстве иностранных дел, наконец, в 1857 г. — «председателем комитета цензуры иностранной»: это была его последняя служба. Все это, конечно, никак не могло назваться служебной карьерой.

На оформление политических взглядов Тютчева решающее влияние оказали европейские события революционного 1848 г. В новой записке, поданной Николаю I, он договаривает свои мысли до конца. Записка эта вышла в Париже в 1849 г. отдельной брошюрой (на французском языке, как все политические статьи Тютчева); ее дата — 12 апреля 1848 г. «Давно уже в Европе существуют только две действительные силы — революция и Россия... Запад исчезает, все рушится, все гибнет в этом общем пожаре: Европа Карла Великого и Европа трактатов 1815 г., римское папство и все западные королевства, католицизм и протестантизм, вера, уже давно утраченная, и разум, доведен-

---

[12] Отзыв Н. И. Тургенева о Тютчеве цитирует А. И. Тургенев в своем письме к П. А. Вяземскому от 14 ноября 1845 г. В кн.: Остафьевский архив князей Вяземских, т. IV. Изд. С. Д. Шереметева, СПб., 1859, стр. 333.

[13] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1. СПб., 1888, стр. 310.

ный до бессилия, порядок, отныне немыслимый, свобода, отныне невозможная, и цивилизация, убивающая себя собственными руками над всеми этими развалинами, ею же созданными».[14] Этот острый и зоркий анализ, мысль о неизбежной гибели европейской капиталистической цивилизации, заставляет мечтать о спасении русского «утеса» от революционного «моря», и здесь кончается зоркость, и вступает в свои права классовая ограниченность. Россия идеализируется именно в чертах своей феодальной отсталости, и именно они будто бы обещают ей великую всемирно-историческую миссию. Россия как всеславянская империя Востока; Россия как православно-христианская империя, где изнутри обузданы мятежные человеческие «я», — вот что должно противостоять западноевропейскому хаосу. С отличиями в оттенках, эта теория исповедуется Тютчевым и в последующие годы.

Блестящий анализ русского великодержавного панславизма дан Энгельсом в его цикле «Революция и контрреволюция в Германии»: «... в кабинетах нескольких славянских историков-дилетантов возникло это нелепое, антиисторическое движение, поставившее себе целью ни много, ни мало, как подчинить цивилизованный Запад варварскому Востоку, город — деревне, торговлю, промышленность, духовную культуру — примитивному земледелию славян-крепостных. Но за этой нелепой теорией стояла грозная действительность в лице *Российской империи* — той империи, в каждом шаге которой обнаруживается претензия рассматривать всю Европу как достояние славянского племени и, в особенности, единственно энергичной его части — русских; той империи, которая, обладая двумя столицами — Петербургом и Москвой, — всё ещё не может обрести своего центра тяжести, пока „город царя" (Константинополь, по русски — Царьград, царский город), который всякий русский крестьянин считает истинным центром своей религии и своей нации, не станет фактической резиденцией русского императора».[15] «И Центральная Европа, — говорит несколько ниже Энгельс, — хорошо знает интриги, при помощи которых русская политика поддерживала новоиспеченную теорию панславизма, теорию, изобретение которой как нельзя лучше соответствовало целям этой политики».[16] Утопия Тютчева объективно служила российской и европейской реакции. Историко-политическая теория Тютчева после 1848 г. непосредственно связана с его поэтической деятельностью: именно после 1848 г. политические мотивы вообще и панславистские, в частности, в поэзии Тютчева усиливаются.

---

[14] Ф. И. Тютчев. Россия и революция. Полн. собр. соч., стр. 456, 474.

[15] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 8, Госполитиздат, М., 1957, стр. 56—57. Как известно, мечта о «Царьграде» как заветной столице России занимала немалое место в политической утопии Тютчева (ср. стихотворение «Русская география»).

[16] Там же, стр. 57.

Между тем связи Тютчева с русской литературой из года в год слабеют. Стихов он за все 40-е годы — с 1840 до 1850 г. — не печатает, и критика о нем как о поэте почти молчит. Исключений из этого молчания немного, но исключения эти очень замечательны. В 1840 г. упомянул о Тютчеве — в первый и последний раз — Белинский в статье о Д. Давыдове, в подстрочной сноске к перечню поэтов пушкинской поры: «Достойны внимания переводы и даже некоторые оригинальные произведения гг. Ротчева, Тютчева, Маркевича, Вердеревского и даже г. Раича».[17] Тютчев назван здесь вряд ли не по звуковой ассоциации с Ротчевым, и, конечно, это Тютчев — сотрудник «Галатеи», а не Ф. Т. «Современника». Так же надо понимать и небрежное упоминание Тютчева в статье Гоголя о русской поэзии; в числе поэтов, «созданных Пушкиным», Гоголь называет «обоих Туманских, А. Крылова, Тютчева, Плетнева и некоторых других, которые не выказали бы собственного поэтического огня и благоуханных движений душевных, если бы не были зажжены огнем поэзии Пушкина».[18] И только один раз за все полтора десятилетия[19] раздался голос критика, напоминающий о стихах «Ф. Т.», помещенных в пушкинском «Современнике». Отзыв этот не был замечен; умалчивают о нем даже специальные обзоры, хотя принадлежал он критику выдающемуся — Валериану Майкову. Рецензируя в 1846 г. переводы Плещеева из Гейне, В. Майков писал: «А между тем переводы из Гейне напомнили нам одного русского поэта, которого никто не помнит, хотя в мое время, лет десять назад, его стихи и обратили на себя внимание людей со вкусом и поэтическим тактом. Считаем долгом напомнить об них, потому что видеть забвение истинно-поэтических произведений еще прискорбнее, чем видеть появление бездарных виршей, вооруженных самолюбивыми претензиями. Стихотворения, о которых говорим мы, напечатаны в «Современнике» 1836 и 1837 гг. под названием «Стихотворения, присланные из Германии» и принадлежат автору, подписавшемуся буквами „Ф. Т.“. Там они и умерли... Странные дела делаются у нас в литературе!».[20]

Отзыв этот замечателен уже тем, что подрывает представление о полной безвестности Тютчева в 30—40-е годы, прибавляя к известной нам среде, ценившей Тютчева (круг Раича, братья Киреевские), другую среду. «Людей со вкусом» В. Майков мог видеть и в литературно-семейном кружке Майковых и среди пет-

[17] В. Г. Белинский. Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова. Полн. собр. соч., т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 342.

[18] Н. В. Гоголь. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, Л., стр. 386.

[19] Если не считать краткого примечания в «Русском инвалиде» 1848 г. при напечатании якобы «экспромта» о море и утесе (на самом деле опубликована лишь цитата из стихотворения «Море и утес»).

[20] В. Н. Майков. А. Н. Плещеев. В кн.: Критические опыты. Изд. «Пантеона литературы». СПб., 1891, стр. 135.

рашевцев. Но общественное значение этого отзыва бледнеет в сравнении с энергичной пропагандой тютчевской поэзии, которую в 1850 г. начал Н. А. Некрасов.

40-е годы были критическими годами русской поэзии. Некоторое время могло показаться, что в числе общественных сил, вступивших в борьбу с реакцией 40-х годов, поэзии нет места. Лермонтов и Кольцов, обещавшие глубокое обновление поэзии, оставались без наследников. Новые дебютанты — Фет, Майков, Ап. Григорьев, Полонский — воспринимались в эти годы только как эпигоны. И вот Некрасов, который был не только реформатором русской поэзии, но и собирателем и организатором демократических сил, — начинает сознательные, как видно по всему, поиски забытых поэтов: ищет союзников, которые стояли бы на уровне новых литературно-общественных задач. Цикл «Русские второстепенные поэты», начатый им в «Современнике», свелся к пропаганде двух поэтов: Тютчева (точнее «Ф. Т—ва») — в статье самого Некрасова, и Огарева — в статье В. Боткина. В «Ф. Т—ве», сотруднике «Современника», ничто не обещало еще политического врага Некрасова и его единомышленников. Глубина мысли и чувства, зоркость наблюдения внутреннего и внешнего мира — вот те черты, которые заставили Некрасова — вслед за В. Майковым, но гораздо более внушительно — агитировать за Тютчева. Оценка Тютчева Некрасовым очень высока. Открывая статьей о нем цикл «второстепенных поэтов», он, несмотря на это заглавие, решительно отнес Тютчева «к русским первостепенным поэтическим талантам».[21]

Отношение Некрасова к Тютчеву уясняется, если сопоставить его с несколько позднейшим отзывом Добролюбова (в статье 1859 г. «Темное царство»). Для Добролюбова Фет и Тютчев — принципиально различные поэты: сфера одного (Фета) ограничена мимолетными впечатлениями от «тихих явлений природы», а другому (т. е. Тютчеву) «доступна, кроме того, — и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни».[22] Вскоре, в статье 1860 г. «Когда же придет настоящий день», он же привел полностью стихотворение Тютчева «Русской женщине», отметив, что «над самыми лучшими, избранными натурами в России» сбываются «эти безнадежно-печальные, раздирающие душу предвещания поэта».[23] Поэтический тип Тютчева оценивался, таким образом, как близкий к типу Некрасова; самый романтизм его,

---

[21] Н. А. Некрасов. Русские второстепенные поэты (Ф. Т—в и его стихотворения). Полн. собр. соч. и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1951, стр. 220.

[22] Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 52.

[23] Там же, стр. 238.

лишенный идиллических черт, — наименее приемлемых для революционной демократии, — мог сближаться с романтизмом лермонтовского типа, страстным и внутренне-протестующим. Отсюда — высокая оценка, отсюда — возможность известных надежд (для Некрасова) на Тютчева как на союзника. Надежды эти не оправдались. Но статья Некрасова сыграла большую роль в биографии самого Тютчева, заставив его нарушить долгое воздержание и вернуться в литературную жизнь. В том же 1850 г., после девятилетнего перерыва, стихи Тютчева появляются снова в печати, но появляются в погодинском «Москвитянине», враждебном Некрасову и его кругу. Правда, в первую и отчасти во вторую половину 50-х годов еще возможен был довольно широкий общественный фронт, направленный против крепостников: Тургенев был еще в числе активных сотрудников «Современника». Именно Тургеневу принадлежит заслуга, котрую он шутливо формулировал: «Я Тютчева заставил расстегнуться». Тургенев уговорил Тютчева не только напечатать свыше сотни старых и новых стихотворений в «Современнике», но и издать (в 1854 г.) их отдельной книгой. При этом по тютчевскому тексту прошлась редакторская рука Тургенева, смягчившая кое-где ритмическую и образную смелость Тютчева, — вероятно, с расчетом приблизить Тютчева к читателю, сделать его общедоступнее. Тургеневым же написана и статья, агитирующая за Тютчева как за «одного из самых замечательных наших поэтов». Несколько позже, в 1859 г., появилась в «Русском слове» статья Фета с тонкими наблюдениями над художественными особенностями Тютчева.[24]

Тютчев окончательно вернулся в литературу — притом с полным своим именем. Но участие его в литературе после 1854 г. было редким и все же случайным. Новое издание стихотворений Тютчева 1868 г. было организовано сыном и зятем поэта — И. Ф. Тютчевым и И. С. Аксаковым; сам автор участия в этом издании не принимал.

Возвращение в Россию в 1844 г. и возвращение в литературу в 1850 г. были крупнейшими фактами биографии зрелого Тютчева. К тому же 1850 г. относится еще одно событие его личной жизни — исключительного значения: его сближение с Е. А. Денисьевой.[25] Фактический брак с Денисьевой, параллельный законному и почти открытый (трое детей от Денисьевой были Тютчевым усыновлены), повлиял, по-видимому, на положение Тютчева в «большом свете» и на его служебную карьеру. Денисьева умерла в 1864 г., и смерть эту Тютчев переживал исключительно тяжело. В поэзии его «последняя любовь» отразилась очень зна-

---

[24] И. С. Тургенев. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева. Собр. соч., т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 163—167; А. Фет. О стихотворениях Ф. И. Тютчева. «Русское слово», 1859, № 2, отд. II, стр. 63—84.

[25] Подробнее об этом см. в кн.: Г. Чулков. «Последняя любовь Тютчева (Е. А. Денисьева)» Изд. М. и С. Сабашниковых, Л., 1928, 135 стр.

чительно, — наиболее глубокие стихи о любви относятся к этому именно времени.

Что же касается системы политических воззрений, отраженных в политической поэзии Тютчева, в его политических статьях, то она оставалась, в общем, той же, какой сложилась под влиянием событий 1848 г. За четверть века, прожитые Тютчевым после 1848 г., он мог изменить оценки отдельных лиц и фактов, мог колебаться или укрепляться в тех или других из своих настроений (особенно это относится к идее всеславянского объединения под властью России), но все это было частностями, которые для характеристики Тютчева как исторической личности — и, тем более, как поэта — малосущественны. Большим ударом для Тютчева было поражение России в Крымскую войну; оно привело его к переоценке всего российского правительственного аппарата и личности самого Николая I (ряд резких мест в письмах и эпиграмма-эпитафия «Не богу ты служил и не России»). В дальнейшем на все события, имевшие отношение к международной роли России, Тютчев откликался стихами или непосредственными обращениями. В его оценке польского восстания 1863 г. нет и следа былой вольнолюбивой патетики. Тютчев открыто смыкается с Муравьевым, по праву заслужившим эпитет вешателя, а «гуманный внук воинственного деда»[26] (князь Суворов, отказавшийся подписать Муравьеву адрес) был им едко высмеян. Горчакова, руководителя внешней политики при Александре II, он приветствует стихами, а там, где, как ему кажется, царская политика рискует пренебречь государственными и международными задачами, он пишет письма к царю — в самом независимом и даже резком тоне (см. письмо 1866 г. против задуманного конгресса, результатом которого могла быть, как опасался Тютчев, уступка Австрии Дунайских княжеств).[27]

Уже умирающим стариком застал Тютчев события франко-прусской войны и Парижской коммуны, а в России процесс Нечаева. Еще в 1854 г. ему было ясно, что есть два Запада — «Красный и тот, который должен быть им поглощен» (398); но тогда он мог еще надеяться, что «Красный» невольно спасет Российскую империю, поглотив его непосредственных врагов. И теперь, в начале 1871 г., Тютчев предвидит, что война «более чем когда-нибудь расколет Европу на два лагеря — на социальную революцию и военный абсолютизм» (481). Но надежд на полезный для России исход европейской катастрофы уже нет. Тютчеву ясно, что старая европейская цивилизация гибнет, что, может

[26] Ф. И. Тютчев, Полн. собр. стихотворений, Л., 1939, стр. 170 (Б-ка поэта. Большая серия).

[27] Текст письма опубликован в статье К. Пигарева «Ф. И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России» («Литературное наследство», т. 19—21, М., 1935, стр. 206) — статье богатой фактическим, в том числе и впервые публикуемым материалом.

быть, гибнет на Западе и самый принцип монархии. Во всех этих диагнозах и прогнозах Тютчева нет, конечно, ни явного, ни скрытого сочувствия революционной Европе. Он верит, что Россия, точнее — славянский мир, уцелеет во всех бурях, а если погибнет, то, как он горько замечает в одном из писем того же года, «от бессознательности», т. е. от неумения осуществить свою историческую задачу.

Тютчев умер 15 (27) июля 1873 г. Он умер тем же, каким был всю жизнь, — зорким наблюдателем жизни и истории и вместе классово-ограниченным мечтателем, видевшим противовес умирающей западной — капиталистической — цивилизации не в реальных силах нового общественного класса, а в фантазиях, основанных на ложной теории «панславизма».

Условия классовой борьбы прикрепили и поэзию Тютчева в целом к лагерю его политических единомышленников. В обычном историко-литературном сознании политические стихи Тютчева вообще игнорировались, и его зачисляли в группу «поэтов чистого искусства», в один ряд с Фетом и А. Майковым. Добролюбовская линия в оценке Тютчева не имела продолжения. Первостепенное значение Тютчева восстановлено было предшественниками символизма (статья Вл. Соловьева 1895 г.)[28] и самими символистами, которые и пропагандировали Тютчева, и издавали его (Брюсов), и учились у него как у поэта (Брюсов, Сологуб, Вяч. Иванов и др.). Символистами Тютчев был принят в специфическом переосмыслении. Это был Тютчев — отрешенный романтик и крайний индивидуалист: черты, отмеченные Добролюбовым, — знойная страстность, суровая энергия и широта диапазона — встречали гораздо меньший отклик. Но можно догадываться, что вслед за Добролюбовым эти именно черты ценил в Тютчеве В. И. Ленин, относившийся к Тютчеву, как свидетельствует П. Н. Лепешинский, с «особенным расположением».[29]

2

О поэзии Тютчева написано очень много. Среди написанного немало отдельных тонких наблюдений, но немало и произвольных, натянутых сближений и толкований. Общий же недостаток всех — почти без исключения — работ и критических статей о поэзии Тютчева — желание во что бы то ни стало привести поэтические образы и темы Тючева в стройную философскую систему, при этом без учета его эволюции. Но если эпитет «поэта-философа» и применим к Тютчеву, то, конечно, не бук-

[28] В. Соловьев. Поэзия Ф. И. Тютчева. Собр. соч., т. VI, Изд. «Общественная польза», СПб., б. г., стр. 463—480.

[29] П. Н. Лепешинский. На повороте. (От конца 80-х годов к 1905 г.). Попутные впечатления участника революционной борьбы. Изд. 4-е. Гослитиздат. М., 1955, стр. 112.

вально; при сближении разнородных тютчевских тем нужна величайшая осторожность. Надо помнить и то, что литературная жизнь Тютчева длилась полстолетия, что Тютчев 20-х, даже 30-х годов не всегда совпадает с Тютчевым 60—70-х годов.

На ученическом периоде Тютчева мы можем не останавливаться. Несомненна, конечно, большая поэтическая культура, усвоенная Тютчевым-юношей, вероятно, при посредстве Раича; русская поэзия в ее последних для 10-х годов XIX века достижениях (наследство Державина, школа Батюшкова и Жуковского, опыты Востокова и Гнедича); немецкая поэзия — не только вершинная (Гете и Шиллер), но и догетевская, при всем этом знание итальянских и античных классиков — вот та основа, на которой вырос Тютчев-поэт. Характерно, что французская поэзия, наиболее отражавшая сдвиги, происходившие в истории и в общественном сознании, и наиболее влиявшая в России, — меньше всего отразилась в поэзии Тютчева, и он предпочитал всем прочим французам мечтательного Ламартина.

Первые самостоятельные шаги Тютчева обнаруживают наибольшую зависимость от Жуковского. Это не ученичество, не «освоение наследства»: Тютчев перекликается с Жуковским как со своим современником, порою прямо варьируя образы его стихотворений 10—20-х годов. Образы «таинственного посетителя», залетного мотылька, воздушной арфы — потусторонних веяний в земной жизни; восприятие природы как цепи символов; эмоциональная насыщенность описаний при малой конкретности их; наконец, звукопись и мелодичность как основные выразительные средства — все это перешло и в поэтическую систему Тютчева («Проблеск», «Cache—cache», «Вечер»). Поэт вне общества, поэт-созерцатель, поэт, томящийся не только среди людей, но и вообще *на земле*, и летящий «душой к бессмертному», — этот образ был упрочен Жуковским, развивался им и в поздней его лирике; он был высшим выражением внеобщественной линии в поэзии первой четверти века. Любопытно, что, даже вспоминая об этом «времени золотом» (283) своей юности, Тютчев рисует природу красками и звуками Жуковского:

Ты беззаботно вдаль глядела...
Край неба дымно гас в лучах;
День догорал; звучнее пела
Река в померкших берегах.

(99)

(Ср. начало «Адельстана»: «День багрянил, померкая, Скат лесистых берегов; Реин, в зареве сияя, Пышен тек между холмов»). Памяти Жуковского Тютчев посвятил впоследствии стихотворение «Я видел вечер твой...», где дал идеализированную характеристику своего поэтического учителя:

В нем не было ни лжи, ни раздвоенья —
Он все в себе мирил и совмещал...

(193)

Это всепримирение и всесовмещение было, однако, вовсе несвойственно Тютчеву. И Тютчев преодолевает влияние Жуковского, переключая его мечтательную и меланхолическую поэзию в иной план, где резче выступает личность со своими требованиями, где намечаются диссонансы между неудовлетворенной личностью и мировыми законами. Эти новые ноты проступают в некоторых стихах, напечатанных в «Галатее» 1829—1829 гг., наряду со стихами «школы Жуковского»: точной хронологии мы не знаем, поэтому в подробностях эволюция неустановима. Но такие стихотворения, как «Видение», «Летний вечер», «Весенняя гроза» и особенно «Бессоница» уже обещают зрелого Тютчева, поэта-натурфилософа. Надо, однако, отметить, что природа у Тютчева этих лет еще не позднейшая тютчевская природа. Даже там, где он, изображая природу, не только эстетически любуется ее звуковыми и цветовыми оттенками «по Жуковскому», а переходит к обобщенному восприятию всего мирового целого, — он остается в пределах аллегорий на основе привычных античных мифологических образов. И это не только там, где эта система образов обнажена («ветреная Геба», Атлас, «великий Пан»), но и в таком стихотворении, как «Летний вечер». Природа с ее «главой», «жилами», «ногами» — это олицетворенная природа — напоминает античный образ «великой матери», и звезды, приподнявшие небесный свод «своими влажными глазами», (70) — это Геспер, Дева, Близнецы и подобные образы античной мифологии.

Мы уже видели, что лирика Тютчева 20-х—начала 30-х годов не была принципиально внеобщественной. Десятилетием этим датируются уже упомянутые стихотворные отклики — на оду Пушкина «Вольность», на казнь декабристов и на польское восстание. К ним можно присоединить четвертое — стихотворение «Цицерон», вызванное, вероятно, июльской революцией 1830 г. («Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»; 70). Понять эти четыре стихотворения в одном ряду с политическими стихами Тютчева 50—60-х годов невозможно. То, что их объединяет — и вместе отделяет от позднейшей политической лирики Тютчева, — можно назвать абстрактно-романтическим свободомыслием. То поэтическое «я», которое прислушивается к «тайнам» природы и жизни в целом, — в «Видении», в «Бессоннице» — воспринимает историю как величественное и непостижимое зрелище, как «высокое зрелище» сверхъестественных сил. В той мифологии, которой полны его стихи, свое место занимает и светлая богиня Свободы («И наша общая свобода, как феникс, зародится в нем»; 90). Но облик ее неясен, как неясна и вся в целом в тютчевской поэзии этих лет поэтическая тема — «поэт и люди». И рядом с привет-

ствием общественной свободе возникает глубоко мрачное стихотворение «Silentium» (напечатано в 1833 г.), в котором даны резкие формулы, отделяющие «я» от какого бы то ни было человеческого общения («Мысль изреченная есть ложь!»; 72).

В «Современнике» 1836 г. мы читаем уже стихи, которые привыкли определять как характерно тютчевские. И здесь мы не знаем точной хронологии: многие написаны, иногда и напечатаны, раньше. Но выделяется среди них цикл, не имеющий аналогии в более раннем творчестве, — это цикл стихотворений о природе, воспринятой как живое органическое целое в духе шеллингианских систем «натурфилософии» и «философии тожества». Надо подчеркнуть, что в философии Шеллинга поэзия Тютчева восприняла, прежде всего, ее поэтическую сторону, и только как к самому общему источнику восходит она к таким идеям, как органичность мира, единство духа и природы, обнаружение абсолюта в мировом целом («Не то, что мните вы, природа...», «Нет, моего к тебе пристрастья я скрыть не в силах, мать-земля...», «Весна»). Этими и подобными идеями питалась вся романтическая немецкая поэзия и вся русская романтическая поэзия «немецкой школы». Гораздо глубже и своеобразнее было усвоение Тютчевым идей позднейшего Шеллинга, еще не ступившего на путь «философии откровения и мифологии», но остро поставившего проблемы соотношения человеческой воли и мирового целого — в так называемом учении о свободе.

«Философские разыскания о сущности человеческой свободы и о связанных с ней предметах», изданные Шеллингом в 1809 г., объясняют происхождение мира из бездны (Abgrund), темной, бессознательной основы божества, темной воли, которая стремится к обнаружению и просветлению. Мировая воля (Universalwille) приводит космические силы к единству, но лишь путем преодоления воли индивидуальной. Человек — единство этих противоположностей: в нем частная индивидуальная воля бунтует против воли общей, мировой, но в нем же, впервые в природе, в процессе ее развития обнаруживается и мировая воля. Учение Шеллинга о свободе было решающим для философского развития Тютчева.[30] Проблемы, на которых основано это учение, претворялись у Тютчева в поэтические темы и образы. Бесполезно и наивно было бы искать в его поэзии решения этих проблем и рассматривать отдель-

---

[30] Учение Шеллинга о темной воле как первооснове мира смыкается с учением Шопенгауэра о мире как воле и представлении, где мировая воля приобретает черты уже не движущейся к разуму, а до конца неразумной. Кантианское противоположение мира сущностей и мира явлений сочетается здесь с влиянием индусской метафизики о внешнем мире как обманчивом «покрывале Майи», о Нирване как высшем духовном наслаждении. Этот уклон Тютчеву в общем чужд, но отдельные мотивы Шопенгауэра можно сблизить с Тютчевым (оба стихотворения о «Дне и ночи», отчасти «Тени сизые смесились»).

ные стихотворения Тютчева как параграфы единого философского трактата. Все, что мы в праве сделать, это установить круг идей, которыми питалось художественное сознание поэта. На языке художественных образов Тютчева «темная мировая воля» раскрывается как ночь, бездна, хаос, лишь прикрытые «златотканым покровом» дня («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла»). Обнажение хаоса, восприятие его «лицом к лицу», вызывает в человеке трагически противоречивые чувства. Хаос притягателен и страшен для человека. Но наибольшего напряжения достигает тютчевская поэзия там, где зовет человека раствориться в космосе, в мировом целом, во вселенной:

Игра и жертва жизни частной,
Приди ж, отвергни чувств обман,
И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!
...И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

(138)

И даже в сумеречной песне «Тени сизые смесились», восклицая: «Дай вкусить уничтоженья!» (108), Тютчев ближе не к шопенгауэровой Нирване, а к шеллингианскому пантеизму. Однако, если Шеллинг двигался от пантеизма к религии личного бога, Тютчев, как и Шопенгауэр, как и шопенгауэрианец Тургенев, движутся в противоположную сторону — к атеизму. Тютчевское восклицание:

Мужайся сердце, до конца:
И нет в творении творца!
И смысла нет в мольбе! —

(124)

перекликается с тургеневской «Поездкой в Полесье». Насколько прочным было усвоение Тютчевым учения Шеллинга о свободе, видно из того, что еще в 1865 г. он пишет стихотворение «Певучесть есть в морских волнах», которое является почти точным поэтическим изложением одного из основных мотивов этого учения. Характерно, что заканчивается оно признанием неразрешимости «разлада» человека и вселенной:

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянной протест.

(244)

Шеллингианство в философии и в поэзии было значительным этапом, который неправильно было бы определять как всецело

реакционный. Прогрессивными в шеллингианстве были, прежде всего, реалистические идеи его натурфилософии, снимавшие противоречие между явлением и вещью в себе. Прогрессивным элементом шеллингианства была его диалектика, несомненно сказавшаяся, хотя и в заведомо идеалистической форме, и в его учении о свободе. Понятно, как плодотворно для развития поэзии могло быть усвоение гениальным художником такого идейного комплекса, как реалистическое отношение к природе и диалектика человеческого сознания. Огромное расстояние отделяет натурфилософскую лирику Тютчева от его пейзажей, возникших под воздействием Жуковского. От Жуковского он сохранил, но и то сильно видоизменив, — лишь метод передачи подробностей внешнего мира, чаще всего света и звука, для иллюстрации эмоций и настроений. («Тени сизые смесились» — все стихотворение, особенно строки о полете незримого мотылька, или в картине фонтана — «Как пламенеет, как дробится его на солнце влажный дым!»; 119). Но самая основа тютчевской поэзии — иная, она постепенно переключается на метод, который ближе к Пушкину (зрелого периода), чем к Жуковскому. Одновременно им пройдена, по-видимому, и сложная романтическая школа.

Самоопределившись философски не позже второй половины 30-х годов и сохранив философские основы своей поэзии неизменными, Тютчев как художник эволюционировал очень значительно. В стихах, напечатанных в «Современнике», несмотря на уже заметное усиление элементов реалистического метода, природа — еще условная природа. На смену мифологическим условностям «Видения» и «Летнего вечера» появляется новая мифология (как этого и требовала от поэзии романтическая теория). Ветер взрывает хаос. Думы, освобожденные сном, роятся и гудят в ночном хаосе. Стихия снов бьет в ночной берег и увлекает нас за собой и т. п. Но и там, где нет развернутого «мифа», — и там явления природы входят в поэзию либо как средство создать образ «вселенной», мирового целого («Таинственно, как в первый день созданья, в бездонном небе звездный сонм горит» (118), — откуда прямо вытекает метод символистов), либо для аналогий с сознанием человека («Фонтан», «Поток сгустился...», «Еще земли печален вид» и др.). Роль стихотворений этого последнего рода, иногда и технически построенных как параллель двух рядов («Фонтан»), в поэзии Тютчева очень значительна: «философия тожества» Шеллинга находит здесь художественное соответствие, подобно тому как более элементарное сознание единства человека и природы находило соответствие в параллелизмах народной поэзии.

Поэтический язык Тютчева слагается в общем также в эти годы. Принципы его стилистики исходят из той же основы, которая была сформулирована Пушкиным: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота,

но в чувстве соразмерности и сообразности».[31] Тютчев может в пределах одного стихотворения варьировать синонимы «фонтан» и «водомет», — он начинает описание с обиходного слова «фонтан», наделяя его в контексте особой звуковой выразительностью, но для аналогии со «смертной мыслью» предпочитает менее обычное, лишенное привычных ассоциаций и вместе обнажающее «внутреннюю форму» слова, выражение «водомет». Впрочем, широта его словаря и других языковых средств в этот период еще ограничена, и «высокий» стиль заведомо преобладает.

Лирика природы — основное у Тютчева этих лет. Но к этому же времени относится и первое глубокое наблюдение над человеком — над его сложной и противоречивой природой: стихотворение «Люблю глаза твои, мой друг», пока еще одинокое в тютчевской лирике, но целой пропастью отделенное от такой вариации на темы Жуковского, как «Двум сестрам», или такого сплава общих мест, как «Сей день, я помню. . .».

В 1850 г. Тютчев вернулся в литературу после десятилетнего перерыва. Новая полоса его поэзии завершилась сборником 1854 г. После этого он время от времени выступает в «Русской беседе», «Русском вестнике», «Нашем времени», «Дне». Эта новая полоса творчества Тютчева заметно отличается от предыдущей. Отличия идут по трем направлениям.

Первое: романтическая лирика Тютчева все больше и заметнее движется в сторону реализма. Всего очевиднее это в стихах о природе. Они уже почти лишаются не только мифологического, натурфилософского сюжета, но и символической окраски. Все чаще появляются стихи, в которых картина природы довлеет сама себе, и если заключает аналогии с внутренним миром человека, то эти аналогии лишь намечаются или даже подразумеваются. Достаточно сравнить с циклом «Современника» такие стихотворения 50-х годов, как «Не остывшая от зною», «Первый лист», «Как весел грохот летних бурь», «Чародейкою Зимою», «Есть в осени первоначальной». Те легкие аналогии с человеческими переживаниями, которые здесь иногда возможны, не идут ни в какое сравнение с такими прежними параллелями, как «Фонтан» или «Поток сгустился. . .». Передача впечатления от природы здесь основная цель, а не подсобная, и «второй план» — там, где он есть, — сам служит цели усиления этого впечатления. Этому соответствует и выбор изобразительных средств; наблюдательность, внимание к деталям теперь тоже перестает быть подсобным средством, аккомпанементом эмоций: оно нужно, чтобы передать объективное разнообразие природы. Некоторые наблюдения исключительно тонки и точны:

Зеленеющие нивы
Зеленее под грозой. . .
(150)

---

[31] А. С. Пушкин. Отрывки из писем, мысли и замечания. Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, Л., 1949, стр. 52.

или восхитившие Ив. Аксакова эпитеты ветра «теплый и сырой» (153) (оба стихотворения 1849 г.); во втором из них — «Когда в кругу убийственных забот» — даже сохраненный прием параллелизма не снижает конкретности пейзажа, тем более что последовательность здесь обратная: от человека к природе. В этой эволюции чувствуется связь Тютчева с общим движением русской поэзии и всей литературы к реализму. Конечно, разоблачительный, беспощадный реализм Некрасова оставался Тютчеву чуждым, но сдвиг разной степени произошел на широком литературном фронте и, в частности, Тургеневу как пейзажисту Тютчев 50-х годов несомненно близок. Интересно замечание Ап. Григорьева в статье 1859 г. о Тургеневе: он признавал Тютчева в отношении манеры изображать природу *отцом* целой группы писателей, к которой относил Тургенева, Толстого, Фета, Полонского.[32]

Второй особенностью тютчевской поэзии 50-х годов было появление в ней рядом со стихами о природе стихов о любви. Абстрактное «я» натурфилософской лирики становится живым психологическим «я».[33] Создается особый внутренне цельный цикл, резко отличный как от всей предшествующей русской любовной поэзии, так и от единичных примеров у самого Тютчева. До тех пор содержание любовной лирики ограничивалось обычно субъективным самоанализом. Тютчев поднимает любовную лирику на ту же высоту обобщения, на какую была поднята его лирика природы. Вряд ли не впервые в русской лирике Тютчевым при изображении любви главное внимание переключается на женщину.

Образ любимой женщины стал у Тютчева не абстракцией, не условным знаком, нужным для того, чтобы прикрепить к нему личные переживания радости и горя, а живым конкретно-психологическим образом. Внешние черты не даны в подробностях, но то, что дано, дано как черты сильно психологизированные: это взор — «грустный, углубленный в тени ресниц ее густой» (190), это «улыбка умиленья» (195) измученной души. Мы видим ее движения [«Она сидела на полу и груду писем разбирала. .» (217) «И медленно опомнилась она, и начала прислушиваться к шуму. .» (234)], узнаем ее переживания («боль, злую боль ожесточенья»; 174) иногда из ее же слов («О, как все это я любила!»; 234); есть, наконец, целое стихотворение — «Не говори: меня он, как и прежде, любит», написанное от лица женщины. За Тютчевым пошел в этом же направлении Фет (главным образом в поздних стихах), но трудно назвать другого поэта, кроме Тютчева, в лирике которого так четко намечен индивидуальный женский образ.

---

[32] А. А. Григорьев. И. С. Тургенев и его деятельность. (По поводу романа «Дворянское гнездо»). Собр. соч., вып. X, М., 1915, стр. 7.

[33] Очень показательна контрастная параллель стихотворения «Тени сизые смесились» (30-е годы) и стихотворения «Пламя рдеет, пламя пышет» (1855); ср. особенно: «Все во мне, и я во всем» (108) и «Ты со мной и вся во мне» (202).

В любовных стихах Тютчева меньше всего сказывается метафизик. Глубочайшая диалектика человеческих переживаний, раскрываемая в этих стихах, делает их рядом с поэтической живописью природы 50-х годов наиболее жизнеспособной частью тютчевского наследия. Явно, однако, чужды современному сознанию проскальзывающие в них фаталистические мотивы.

Наконец, *третье*, что характеризует тютчевскую поэзию начиная с 50-х годов, — это вторжение в нее политической тематики, которая временами даже преобладает. Круг идей, который Тютчев включал в свое политическое исповедание, связан по существу с остальной его лирикой. Из Шеллингова учения о свободе, так повлиявшего на Тютчева, следовал непосредственный философско-исторический вывод. История есть высшее откровение божества. Индивидуальная воля должна не «роптать», не «протестовать», а подчиняться процессу истории, тем самым восприняв в себя мировую волю и отожествившись с ней. Так идеалистическая диалектика, лишь только дело доходит до вопросов общественной жизни, оборачивается откровенной метафизикой. Было бы величайшей натяжкой навязывать Тютчеву диалектическое понимание «хаоса» и «космоса» общественной жизни и угадывать в его стихах «ритмы революции», основываясь только на том, что иногда он пользуется для обеих сфер одной и той же символикой (бездна, буря и т. п.). Как общественно-историческому поэту-мыслителю диалектика Тютчеву чужда. Утес Российской империи — вот центральный и весьма показательный символ историко-философской поэзии Тютчева.

Очертания этой империи абстрактны и ничего общего не имеют с реальным образом *родины* в поэзии Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Это не реальная, а только мыслимая страна. Империя эта — христианская («крест на св. Софии»), даже православная («вселенский день и православный»),[34] но и за этими религиозными символами нет ничего, кроме абстракций. Как философско-историческая категория тютчевская «вера» изображается такою же неколебимой, как «утес» империи. Вера покидает Запад, «собравшися в дорогу» (95), — очевидно на Восток («Я лютеран люблю богослуженье»). Но ни из чего не видно, чтобы только к Западу Тютчев относил свою характеристику человека наших дней, который «безверием палим и иссушен... и жаждет веры, но о ней не просит» (177).

Все это делает политическую лирику Тютчева риторичной и в своей риторике даже и вчуже неубедительной. В ней нет ни убедительности непосредственного чувства, ни убедительности логической мысли. Формулы его политической поэзии хотя и притязают на конкретность, остаются голыми абстракциями. Зачем нужна была самодержавию «русская география» от Нила до Невы?

---

[34] Ф. И. Тютчев, Полн. собр. стихотворений, 1939, стр. 85.

Тютчев не имел мужества ответить самому себе прямо: затем, чтобы штыками и «долготерпением» народа лучше оградить правящие классы от «красного Запада», да и от своей народной революции. Он говорит о единстве, спаянном любовью, он ободряет угнетенный чешский народ надеждой на «Любовь и единенье»,[35] он укоряет папство за отрицание свободы совести, он издевается над «свободной речью» реакционного публициста, русского «по Третьему лишь отделенью» (302). И тут же настаивает: «Умом Россию не понять... В Россию можно только верить». (256). Но сочетания «русской географии», муравьевской политики и народного долготерпенья с идеалами братства народов и свободы совести не только нельзя «понять», — в такое сочетание нельзя и «верить». Такое сочетание может разрешиться в поэзии только в обнаженную риторику. Общий же итог и смысл его может быть только глубоко реакционным: оговорки о братстве и свободе — как бы они ни были субъективно искренни — неизбежно воспринимаются как украшающая фразеология. Тютчевская утопия становилась на службу реальной политике империалистического захватничества; еще в 1916 г. можно было слышать цитаты из Тютчева с трибуны Государственного совета.

Из всего поэтического наследия Тютчева в его политических стихах всего меньше исторически жизнеспособного. Значение их как наследства повышается там, где аллегорическая образность, лишаясь конкретных очертаний, становится многозначной: в таких стихотворениях, как «Восход солнца» или «Море и утес», в сознании современного читателя, аллегорический «второй план» может быть совершенно не тем, какого требует исторический комментарий к этим стихотворениям. Сюда же относятся те стихотворения, где звучат сомнения и тревога, как в стихах на новый 1856 год или в стихотворении «Вот от моря и до моря».

1850 год — год некрасовской статьи — был датой, с которой начался новый период литературной деятельности Тютчева. В личной жизни Тютчева это была дата встречи с Е. А. Денисьевой. Год ее смерти — 1864 — был началом творческого ущерба. В эпитафии самому себе, обращенной к Полонскому («И скоро улетит, во мраке незаметный, — последний, скудный дым с потухшего костра»; 245), оказалась горькая правда, прежде всего, в отношении жизни творческой. 1865 год был для Тютчева годом последних творческих взлетов. В этом году написан и философско-поэтический итог — «Певучесть есть в морских волнах», написаны стихи о радуге и о зарницах («Как неожиданно и ярко» и «Ночное небо так угрюмо»), отчасти варьирующие прежние темы, но по-новому убедительные: жизнь природы, раскрытая со всей полнотой конкретности, сближается здесь с жизнью человека, а во втором случае, может быть, с жизнью общественно-исторической, — без

[35] Там же, стр. 153.

навязчивого аллегоризма. 1866—1868 гг. прибавляют несколько стихотворений изящных, но гораздо более бледных. Преобладают в последние годы либо политические стихотворения, наиболее утомительно риторические во всем этом цикле, или малозначительные стихотворения на случай. Философские формулы последних лет звучат уже расчетом с собственным идейным прошлым:

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

(275)

Наконец, чувство личной жизни выражено теперь безотрадным афоризмом:

Бесследно все, и так легко не быть.

(288)

Тютчев получил поз́днее, притом неполное, признание и долго был предметом борьбы. Теперь никто не станет отрицать, что Тютчев один из самых больших поэтов, каких создала культура старой России. В изображении внешнего мира Тютчев достиг тонкости, которая в иных случаях до сих пор представляется непревзойденной; остается в силе изумление Ив. Аксакова такой, например, деталью, как «паутины тонкий волос», — деталью, которая невольно заставляет воссоздать по ней целое. «Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина, — дело величайшей трудности», — писал Некрасов и прибавлял: «г. Ф. Т. в совершенстве владеет этим искусством».[36] (Мы видели, что эта сторона тютчевского мастерства доведена была до своей высоты уже после статьи Некрасова). То же относится и к передаче внутреннего мира человека у Тютчева. В той и другой сфере Тютчев пользуется разнообразными выразительными средствами — ритмическими, мелодическими, звуковыми. Его ритмические отступления от правильного метра — не ошибки: они всегда оправданы смыслом. Так, для изображения медленного движения ледохода Тютчев дает строку необычного ритмического строения:

Льдина за льдиною плывет.[37]

Такие стихотворения, как «Тени сизые смесились» или «Фонтан», могут быть образцами исключительно мастерского сочетания

---

[36] Н. А. Некрасов. Русские второстепенные поэты. (Ф. Т—в и его стихотворения). Полн. собр. соч. и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1951, стр. 205.

[37] Строка эта до сих пор печаталась с поправкой Вяземского: «За льдиной льдина вслед плывет».

слов и звуков: для впечатления наплывающего сумрака *нужно* было повторить слово «сумрак» дважды через слово:

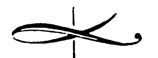
Сумрак тихий, сумрак сонный...

для впечатления низвергающегося фонтана *нужно* было ритмически разрезать синтаксическое целое:

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной...

Это мастерство не всегда поддается рациональному объяснению в каждой отдельной частности, но всегда находит соответствие в общем характере поэтического замысла.

Мастерство Тютчева — не мертвое мастерство. Звуковая выразительность и словесная изобразительность — для него не самоцель, а средства передачи поэтической страсти. Глубочайшая страстность, с какой Тютчев говорит о человеческих чувствах, о любви и страдании, делают его поэзию нужной и позднейшему человечеству, оставившему позади и философские его предпосылки, и тем более его общественно-политические воззрения. Но на вершинах своего творчества Тютчев и дает не решения, а искания, обнажает противоречия и показывает *движение* мысли и чувства. Диалектика страстной и мыслящей человеческой личности, глубокое и тонкое воспроизведение внешнего мира, исключительное мастерство слова, ритма и звука — вот те стороны тютчевского поэтического наследства, которые могут быть восприняты как плодотворные элементы и поэзией социалистического общества, в то время как реакционная историческая философия Тютчева отошла в прошлое безвозвратно — вместе с породившей ее исторической действительностью.



Некрасов в истории русской поэзии XIX века[1]

1

В истории русской поэзии нет судьбы более сложной, чем судьба Некрасова. Выступив в литературе впервые в годы глубокой общественной реакции конца 30-х годов, он не растет органически из ученика в самостоятельного поэта, как это бывает обычно: «Мечты и звуки» — первая некрасовская книга — *противостоят* его зрелому творчеству, и только ценою натяжек можно установить связь между этой романтикой и позднейшей некрасовской лирикой. Некрасов начинает находить свою поэтическую индивидуальность с половины 40-х годов, с развитием демократического движения в общественной жизни и литературе. Только тогда он самоопределяется в своих взаимоотношениях — уже не с Бенедиктовым или Подолинским, которым подражал в «Мечтах и звуках», а с Пушкиным, Лермонтовым и Кольцовым. Взаимоотношения эти очень сложны и часто противоречивы. Он вступает со своими учителями и предшественниками — прежде всего с Пушкиным — в творческую полемику. Росту революционного движения на его демократическом этапе в 50—60—70-е годы соответствует рост творческой самостоятельности Некрасова. Становится совершенно ясно, что Некрасов не подражатель, а продолжатель и

[1] Тексты Некрасова даются в статье по Полному собранию сочинений и писем в 12 томах (Гослитиздат, М., 1948—1952) с указанием в тексте тома и страниц. Стихотворные цитаты из произведений других авторов приводятся без особых ссылок по изданиям в Большой серии Библиотеки поэта: И. С. Аксаков. Стихотворения и поэмы. Л., 1960; Е. А. Баратынский, Полн. собр. стихотворений, Л., 1957; А. В. Кольцов, Полн. собр. стихотворений, Л., 1939; М. Ю. Лермонтов, Избр. произв., тт. I—II, Л., 1964; Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. Л., 1956; Я. П. Полонский. Стихотворения. Л., 1954; А. С. Пушкин. Стихотворения, тт. I—III, Л., 1955; В. Ф. Раевский. Стихотворения. Л., 1952. (Малая серия, изд. 2-е). *(Прим. ред.)*.

Кольцова, и Лермонтова, но в еще большей мере — самобытный поэт-новатор; что Некрасов — наследник Пушкина, несмотря на глубокую и принципиальную новизну своей поэзии. Но Некрасов и еще более школа демократической поэзии, им основанная, вступают в прямой идейно-художественный конфликт со школой «эстетов», опиравшихся на Пушкина, — правда, на Пушкина переосмысленного, понятого ограниченно и исторически ложно. И если Некрасов и Пушкин связаны глубокой исторической преемственностью, в конечном счете восходящей к преемственности двух этапов революционного движения в России, то Некрасов и Фет становятся знаками двух враждебных поэтических и общественных направлений. При этом ходовые понятия «гражданской» и «чистой» поэзии, как выясняется, не покрывают собою действительных поэтических направлений: демократическая лирика не чуждалась интимных мотивов; с другой стороны, буржуазно-дворянская реакция ощущала потребность в своей политической поэзии и создавала ее. Знамя Некрасова и знамя Фета означали нечто большее, чем жанрово-тематическое различие: прямое политическое содержание не всегда проступало явно, но это были знамена противоположных идеологических систем.

Историко-литературное место и роль Некрасова могут быть полностью уяснены только в свете *всей* истории русской поэзии, до сих пор во всем своем развитии не исследованной. В пределах статьи возможна лишь постановка проблемы, лишь первые шаги на этом неисследованном пути.

Некрасов, как и всякая большая культурная сила, не мог получить равного и общего признания у современников. Отношение критики к Некрасову очень знаменательно: сначала — видимость общего признания (при весьма различной, конечно, степени понимания); на первых порах прямого отрицания не было; оно пришло позже, с разгорающейся борьбой, и исходило от тех же, кто сначала, в числе других, признавал его. В первую половину 50-х годов признание Некрасова было общим; на этом примере можно было наблюдать, как невыявленные общественно-идеологические противоречия проявляются — не в скрытой даже, а лишь прикрытой форме; все предпосылки близкого конфликта налицо, но сохраняется видимость согласия и мира. Здесь тема оценок Некрасова современниками может быть затронута в той только мере, в какой и критикам разных направлений приходилось ставить проблему места Некрасова в истории русской поэзии.

Для Дружинина, самого активного из поборников «артистического» направления в литературе, Некрасов был одним из «дидактиков», изменивших будто бы пушкинским заветам «артистизма» во имя «односторонне» понятого Гоголя. Но он не называл Некрасова в своих боевых статьях, только разумея его в ряду тех, кого иронически отождествляет с английскими «лекистами» (читай: реалистами). А, переходя к конкретной критике, к рецензиям на

книги Фета и Ап. Майкова, и Дружинин вынужден ставить рядом имена Некрасова, Майкова, Полонского, Фета (в первой статье); Фета, Тютчева и Некрасова (во второй). Для Дружинина, делавшего вид, что все противоречия легко снимаются в высшем синтезе (в данном случае пушкинском), и это было немало, хотя уже одно неумение распознать все различие удельного веса Майкова и Некрасова свидетельствовало об исторической близорукости критика. Дружинин же шел и дальше, и в рецензиях 1858 г. на «Стихотворения» Майкова признавал «поэтический горизонт Майкова, в некотором смысле, обширнее горизонта его товарищей и соперников»; затем Некрасов получал прекраснодушный упрек в том, что поэзия его «не дает никакого отзыва на врожденную во всяком человеке потребность ясности и счастия», и, наконец, упрек уже вовсе юмористический — будто «для *женщин*... эта поэзия или непонятна, или даже возмутительна» [2] (курсив мой, — *В. Г.*).

Так невольное признание перебивалось плохо скрытой враждой. У союзника Дружинина — И. С. Тургенева — признание и вражда сменяли друг друга: еще в 1854 г. Некрасов хотя и лишен для него «печати великой (пушкинской, — *В. Г.*) эпохи», но выше его из современников он ставит одного лишь Тютчева; Фета и Майкова Тургенев помещает в одном ряду с Некрасовым (а не с Тютчевым).[3] И лишь начиная с конца 60-х годов Тургенев в полемическом ослеплении произносит все свои изумительные по жестокости отрицательные отзывы о Некрасове.

Гораздо большая зоркость проявлена была Ап. Григорьевым — далеко не безусловным и не беспристрастным поклонником Некрасова, подчас недалеко уходившим и от Дружинина в порицаниях «желчных пятен» Некрасова. Но историко-литературное чутье заставляло Ап. Григорьева заявлять решительно: «И ведь уж что хотите, ничего не поделаете: имя поэта не ставится в ряд с именами даже даровитейших из второстепенных деятелей литературы, каковы, положим, в разных родах Фет, Писемский, Гончаров; нет, оно наряду с именами Кольцова, Тургенева, Островского».[4] Сближение с Островским было для Григорьева пределом признания, а имя Кольцова указывало и на преемственность с недавним прошлым поэзии. Ап. Григорьев этим сближением не ограничился, протянув от Некрасова нити и к Лермонтову; вопрос о Пушкине для него решался иначе, и даже всепокрывающая, казалось бы, формула «Пушкин — наше все» потребовала оговорок, и среди них была оговорка о Некрасове.[5] Ап. Григорьев писал

[2] А. В. Дружинин, Собр. соч., т. VII, СПб., 1866, стр. 488.

[3] И. С. Тургенев. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева. Собр. соч., т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 163—164.

[4] А. А. Григорьев. Стихотворения Н. Некрасова. Собр. соч., вып. 13, М., 1915, стр. 14.

[5] А. А. Григорьев. Ранние произведения гр. Л. Н. Толстого. Собр. соч., вып. 12, стр. 41.

о Некрасове в 1862 г., когда вопрос о месте поэта в ряду великих писателей первой половины века уже был затронут революционно-демократической критикой. Вопрос этот требовал ясного ответа, особенно после того, как почин Дружинина в борьбе с «дидактизмом» во имя «артистизма», в борьбе с гоголевским направлением и русскими «лекистами» во имя традиций Пушкина (понятого, как поэта «ясной стороны жизни») был поддержан целой группой, целым «заговором», и в составе его — такими сильными противниками, как Тургенев и Лев Толстой.

При всей сложности исторических соотношений между Пушкиным и Некрасовым, при всей сложности некрасовского восприятия и усвоения Пушкина (о чем речь будет дальше), нужна была ясность в одном: сводима ли историческая роль Некрасова к роли одного из многих, усвоивших наследие Пушкина и ценимого с той точки зрения, удачно или неудачно он совершенствует отдельные частности этого наследия, или же это была роль новой исторической силы, призванной сказать новое слово и отметить эпоху *своим* именем. Ап. Григорьев понимал это, когда писал о действенности стихов Некрасова: «Стало быть, есть же в них что-то такое свое, особенное, „некрасовское“, и стало быть, это свое, особенное, „некрасовское“ коренится органически в самом существе русской национальности».[6] Но признание это обязывало ставить Некрасова в ряд не с одними современниками (хотя бы и талантливейшими из них), но и с теми основоположниками русской поэзии, которые определили собою лицо всей дальнейшей русской поэзии, прежде всего, с Пушкиным, а затем с Лермонтовым и Кольцовым.

Эти три имени порознь звучат во многих дружественных и враждебных оценках некрасовской поэзии, но для вождей революционной демократии — для Чернышевского и Добролюбова — характерно соотнесение Некрасова с этим тройственным рядом в целом. Общий смысл сопоставлений был всегда один и тот же: высокая оценка Некрасова, как оправдание самого сопоставления; любовь к нему, несравнимая по силе и по интимности с тем чувством, какое вызывали его предшественники; сомнения и колебания в определении объективного исторического места Некрасова в ряду великих поэтов и, в то же время — надежда на его будущий, еще более полный расцвет. Отдельные отзывы отличались, однако, оттенками.

Чернышевский в известном письме к Некрасову от 5 ноября 1856 г. был наиболее решителен.

«Такого поэта, как вы, у нас еще не было, — писал он. — Пушкин, Лермонтов, Кольцов, как лирики, не могут идти в сравнение с вами... Ваши произведения, изданные теперь, имеют более

---

[6] А. А. Григорьев. Стихотворения Н. Некрасова. Собр. соч., вып. 13, стр. 14.

положительного достоинства, нежели произведения Пушкина, Лермонтова и Кольцова». Тот же тон восторженного признания прозвучал через двадцать лет на могиле Некрасова в ответе молодого Плеханова и его товарищей Достоевскому: «Он выше их!» — выше Пушкина и Лермонтова.[7] Но даже для Чернышевского этим вопрос об историческом месте Некрасова не решается: «надобно желать, чтобы мы были принуждены забыть для вас о Пушкине, Лермонтове и Кольцове, как для Кольцова забыли о Цыганове и Мерзлякове, как для Лермонтова забыли об Огареве».[8] Этого Чернышевский ждал от *будущего* Некрасова, но за настоящим этой роли признать не мог.

Добролюбов впервые сопоставил трех поэтов в статье 1860 г. о Никитине. Намечая новый синтетический путь для русской поэзии, он мечтает и о поэте, который осуществил бы этот синтез: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотою Пушкина и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова».[9] Облик будущего поэта представляется здесь скорее как некоторый мыслимый идеал, потому и дальнейшие слова: «но пока нет такого поэта» и т. д. — при изучении отношения Добролюбова именно к Некрасову — не могут играть роли ограничительного довода.

В том же 1860 г., через четыре месяца после рецензии на Никитина, Добролюбов возвращается к вопросу о пути современной поэзии после Пушкина, Лермонтова и Кольцова, но ставит его уже иначе. Умалчивая об идеале поэта синтетического и как бы мирясь с завершенностью пушкинского периода, Добролюбов ставит перед современной поэзией более реальные и определенные задачи: «осмыслить и узаконить сильные, но часто смутные и как будто безотчетные порывы Кольцова, и вложить в свою поэзию положительное начало, жизненный идеал, которого недоставало Лермонтову».[10] Такого поэта он видит не только в будущем, но и в настоящем очевидно разумея Некрасова и делая лишь оговорку — правда, весьма принципиальную — о том, что подлинные возможности нового поэта остаются в современных общественных условиях недоразвитыми.

Видимое противоречие между двумя близкими по времени высказываниями Добролюбова на сходную тему исследователи Некрасова пытались различным образом объяснить или устранить.[11] При этом, однако, не учитывалось, что сопоставление нового поэта

---

[7] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат. М., 1949, стр. 322—323.

[8] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. Полн. собр. художественных произведений, т. XII, Л., 1929, стр. 346—349.

[9] Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, Л., 1935, стр. 579.

[10] Там же, стр. 594.

[11] В. Евгеньев-Максимов. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. ГИХЛ. М., 1936, стр. 456—458; В. Жданов и А. Лав-

с Пушкиным, Лермонтовым и Кольцовым имеет у Добролюбова в каждом из этих двух случаев различный смысл. В первом случае речь идет об идеальном слиянии лучших сторон творчества трех поэтов, во втором — о вполне реальных, исторически обусловленных идейно-художественных фактах: о коррективах к поэтическому содержанию лермонтовской и кольцовской (но не пушкинской) поэзии. Нет оснований предполагать, что добролюбовская оценка Некрасова менялась на пути от первого отзыва ко второму. Отношение Некрасова к Пушкину, Лермонтову, Кольцову намечено Добролюбовым лишь в самых общих чертах, но и то немногое, что им сказано, намекает на значительную сложность этих отношений. Гладкая и круглая формула — синтез поэзии всех трех предков Некрасова — была бы здесь, разумеется, недостаточна.

2

Литературные отношения Некрасова к Пушкину в свое время послужили предметом довольно оживленной научной полемики.[12] Но полемика эта не могла привести к положительным выводам уже потому, что исходила из ложного основания, которое не подвергалось сомнению никем из споривших. Таким ложным основанием было абстрактно-формальное понимание «высокого» и «низкого» в поэзии. Применение этой абстракции к живым историческим фактам — к поэзии Пушкина и Некрасова — заставляло утверждать, что Некрасов либо следует литературной инерции «высокой» поэзии, пушкинским «штампам», либо «снижает» высокую поэзию прозаизмами, грубостью, обращением к фольклору и тогда обнаруживает самостоятельность. В работе К. А. Шимкевич, появившейся в 1926 г., устанавливалось, как необходимый корректив, лишь раздвоение самого Пушкина на «представителя высокой поэзии» и «фламандца», чем вопрос несколько уточнялся, но все же не решался по существу.

Абстрактным понятием «борьба со штампами» объединялись иногда совершенно разнородные явления. Одно дело — воспроизведение ритмики, а то и словесно-сюжетной схемы общеизвестных произведений («Казачья колыбельная песня» и т. п.) — словом, традиции перелицованной «Энеиды» и позднейших алмазов-

---

рецкий. Революционные демократы и поэзия Некрасова. «Литературный критик». 1938, № 2, стр. 74—93.

[12] Ю. Тынянов. 1) Стиховые формы Некрасова. «Летопись дома литераторов», 1921, № 4, стр. 3—4; Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929; Б. Эйхенбаум. 1) Некрасов. «Начала». 1922. № 2, стр. 158—192; 2) Сквозь литературу. Изд. «Academia», Пгр., 1924; 3) Литература. Л., 1926; К. Чуковский. Некрасов как художник. Изд. «Эпоха», Пгр., 1922, 77 стр. (с полемическими дополнениями в его книге «Рассказы о Некрасове»). Изд. «Федерация», М., 1930; К. Шимкевич. Пушкин и Некрасов. В кн.: Пушкин в мировой литературе. Сборник статей. ГИЗ, Л., 1926, стр. 314—344.

ских и минаевских «перепевов», которые могли и не иметь пародийной в подлинном смысле слова функции. И совсем другое дело — подлинная полемика по существу, подчас далеко выходящая за пределы борьбы со «штампами». Так, не раз цитированные слова «гражданина»:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

(II, 9)

— борются не со «штампами» высокой поэзии во имя снижения и прозаизации, а с кругом лирических тем, который должен отступить именно перед *высокой*, в новом значении, поэзией. Такую борьбу за высокую гражданскую тему знала и пушкинская эпоха. «Поэт и гражданин», невольно для Некрасова, воспроизводит в сущности поэтическую полемику декабриста Вл. Раевского с Пушкиным, которого Раевский призывал:

Оставь другим певцам любовь!
Любовь ли петь, где брызжет кровь...

Но сам Пушкин еще раньше, чем было написано послание Раевского, начинал свой гражданский «гимн» совершенно сходным противопоставлением:

Беги, сокройся от очей,
цитеры слабая царица...

и т. д.

Формула декабристской поэзии (Пушкина, Раевского) и формула Некрасова, возникшие в разных исторических условиях, в существе лирической темы однородны. Эта тема — назначение поэта «в годину горя» (ср. рылеевское «в роковое время»). Некрасовская ирония в отношении таких тем, как «краса долин, небес и моря и ласки милой», — относительна, а не абсолютна, и не идет ни в какое сравнение с издевательским перечнем поэтических штампов — именно штампов, а не круга тем — в трактате Л. Толстого об искусстве («девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей»).[13]

Схема «высокая поэзия Пушкина, сниженная Некрасовым» несостоятельна не только потому, что сложность пушкинской поэзии не покрывается эпитетом «высокая» (даже и с оговоркой о примеси «фламандщины»), но и потому, что сложность некра-

[13] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, М., 1951, стр. 113. Сопоставление «Поэта и гражданина» с трактатом Л. Толстого об искусстве было сделано в упомянутой выше статье Б. Эйхенбаума в 1922 г.

совской поэзии не может быть понята без учета и осмысления ее высокого пафоса.

Распределение поэтического материала и соответственно поэтического стиля по твердым категориям высокого и низкого предполагает в основании художественной системы незыблемые догмы мировоззрения, незыблемые критерии оценки. Так и было в системах ортодоксального классицизма, там, где они отражали соответственные идеологические нормы. Уже в пределах классицизма заколебались эти нормы, а с ними — идейно-эстетическое содержание «высокой поэзии»: державинское понимание уже не равнялось сумароковскому, карамзинское и романтическое — державинскому. Пушкин, поэт нового исторического периода, — декабристского и последекабристского, — органически воспринявший ту бурную переоценку идейных ценностей, какую принесла с собой французская революция, — Пушкин, преобразователь русской литературы, освободивший ее от множества условностей и указавший ей пути свободного развития, должен был исходить из иных, более свободных и широких эстетических принципов, чем даже принципы его ближайших предшественников. «Высокое» сохраняет значение для Пушкина не как норма, а как *предел*, которого поэзия достигает на идейных подъемах.

Понятие «низкой» действительности, как отрицательная эстетическая категория, в эстетике Пушкина было предметом полемического внимания. Пушкинские реабилитации «низкого» демонстративны, и чем прозаичнее, тем демонстративнее («Все это низкая природа», «Тьфу! прозаические бредни!»); по-существу же вопрос об эстетическом равноправии всякого материала решен уже для него, как одновременно с ним — для Гоголя. Эстетически низкого не существует, но высокое сохраняет все свои права наряду с нейтральным в этом отношении, а в сущности, основным поэтическим материалом; этот материал — всестороннее поэтическое отражение внешнего мира и внутреннего мира человека.

Пушкин широко раздвигает пределы этого поэтического мира и свое отношение к нему дает с величайшим разнообразием оттенков. Непритязательная запись впечатления, часто окрашенного иронией или грустью, и сентенция, обобщающая целый круг впечатлений или целый жизненный опыт, естественно, требуют разной формы выражения. Но различие стилевых оттенков зависит в то же время от самого поэтического предмета и от оценки его поэтом: природа и мир личных переживаний человека, мир творчества, наконец, мир истории — все может войти в «поэтический мир», но, войдя в него, занимает свое место в своеобразной «иерархии» поэтических предметов. Свободно созданный поэтом поэтический предмет может входить в поэзию и в своей непосредственной эмпирической ценности — с отрицательным знаком оценки (от иронии до сатирического негодования) и в разных степенях сублимирования (для чего используются семантические

формы прежней поэзии и создаются новые) — и, наконец, как знак высокого эстетического жизненного идеала.

Оттенки стиха создаются для каждой ступени этой «иерархии», хотя бы это было в пределах одного произведения. Жанрово-стилистические границы унаследованных поэтических систем тем самым подрываются в корне: стиль поэтического элемента определяется уже не жанром целой вещи, а местом этого именно элемента в общей системе. Это особенно ясно в «Евгении Онегине», а из лирических стихотворений — в «Осени». С этой стороны поэзия Пушкина требует еще изучения; здесь для иллюстрации приведу только несколько показательных примеров, располагая их в порядке «степеней».

1. Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен.
2. Как это объяснить? Мне нравится она,
   Как, вероятно, вам чахоточная дева
   Порою нравится...
3. Здоровью моему полезен русский холод;
   К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
   Чредой слетает сон, чредой находит голод.
4. Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
   Махая гривою, он всадника несет,
   И звонко под его блистающим копытом
   Звенит промерзлый дол и трескается лед.
5. Унылая пора! очей очарованье!
   Приятна мне твоя прощальная краса.
   Люблю я пышное природы увяданье,
   В багрец и в золото одетые леса.
6. И забываю мир — и в сладкой тишине
   Я сладко усыплен моим воображеньем,
   И пробуждается поэзия во мне:
   Душа стесняется лирическим волненьем.

Все эти примеры взяты из одного стихотворения — из «Осени». Последний пример — не предел «высокого» в поэзии зрелого Пушкина, но для движения по следующим «ступеням» нужно обратиться к «Воспоминаниям в Царском Селе», к «19 октября, 1836 года», наконец, к «Памятнику».

Здесь сознательно приведены и названы только такие примеры, которые имеют характер личных признаний, но их можно было бы распространить и на все содержание пушкинской поэзии.

Поэзия Пушкина не покрывается ни односторонней формулой «высокой поэзии», ни двусторонней формулой сочетания высокой поэзии с «фламандщиной». «Высокое» для Пушкина — прежде всего в объективных ценностях культуры и в сфере истории как культуры созидаемой и движущейся. Поэт в системе Пушкина «высок», «возвышен» там, где он поднимается до созерцания больших исторических путей народа и человечества.

Для уяснения особенностей пушкинского понимания «высокого» необходимо было бы уточнить его понимание истории; но здесь это возможно, конечно, лишь в тезисах и без аргумен-

тации. Для Пушкина история — процесс «таинственный», но отнюдь не в мистическом смысле, а лишь в смысле неясности ее законов; процесс, деятелями которого являются «народы» и их представители — «герои». Народы вступают друг с другом во вражду и борьбу; таковы их исторические пути, в конце которых как неясный идеал мерцает мир и содружество народов. Борьба внутри единого народа осмысливается как серьезное, нередко угрожающее осложнение исторической судьбы народа — осложнение, которое в ряде случаев могло быть избегнуто. Одна из первых исторических задач всего человечества, каждого народа, каждого человека — усвоение опыта прошлого, наследование его культурных ценностей; это и должно в результате исторической эволюции привести к «великим переменам». Поэзия Пушкина обращена и в прошлое и в будущее, но связи с прошлым в ней всегда осязательнее и четче. Все это было закономерно для великого поэта той поры, когда активность народных масс в России была минимальной, а опыт дворянского восстания обнаружил свою неизбежную несостоятельность.

Для Некрасова — поэта пробуждающегося народа — история есть прежде всего борьба. Отсюда иное, чем у Пушкина, отношение к прошлому: в своих ближайших явлениях оно расценивается в свете тех же задач борьбы, а в явлениях более отдаленных вовсе исчезает из поля зрения. Отсюда — более напряженная, чем у Пушкина, устремленность в будущее, соотнесенность настоящего с будущим. Самый принцип борьбы и социального антагонизма определяет собою в поэзии Некрасова все его оценки — и, стало быть, всю его художественную «иерархию», причем реалистическая конкретность и резкость, особенно в сатирических оценках, естественно, повышаются (что связано и с общей эволюцией реалистического метода в литературе). Всем этим и определяются основные возможности историко-литературного отношения Некрасова к Пушкину. Преемственность от Пушкина к Некрасову очень значительна, и ее нельзя ни преуменьшать, ни, тем более, трактовать как робкое, ученическое подчинение пушкинским «штампам». Но преемственность эта имеет свои пределы, исторически и идеологически обусловленные.

Здесь нас интересует прежде всего *творческое* отношение Некрасова к пушкинскому наследию. *Оценки* Пушкина, которые Некрасов произносил в своих критических статьях, решающей роли здесь не играют, но они и не безразличны: они не могут ничего изменить в наших выводах, но могут их своеобразно осветить и дополнить. В этом отношении важен отклик Некрасова на статьи Кс. Полевого в «Северной пчеле» 1855 г. Кс. Полевой воспользовался выходом анненковского издания, чтобы возобновить стародавнюю травлю Пушкина булгаринской группой. Некрасов выступил с самой решительной защитой Пушкина. Его итог характеристики Пушкина как человека был выражен словами: «...весь его

мужественный, честный, добрый и ясный характер, в котором живость не исключала серьезности и глубины» (IX, 364).[14]

К молодежи Некрасов обращался с таким призывом: «Читайте сочинения Пушкина с той же любовью, с той же верою, как читали прежде, — и поучайтесь из них. Читайте биографию Пушкина, написанную Анненковым, — верьте приведенным в ней фактам (они не выдуманы и не преувеличены), поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина*, стараясь сравняться с ним если не успехами, то бескорыстным рвением, по мере сил и способностей, к просвещению, благу и славе отечества» (IX, 364; курсив мой, — *В. Г.*).

С этим призывом «итти по следам Пушкина» нужно сопоставить характеристику всего *пушкинского периода*, которую дает Некрасов в той же статье. Некрасов называет его «прекраснейшим периодом нашей литературы» (IX, 363). Оценки эти важны. Они помогают объяснению той несомненной преемственности, которая устанавливается между поэзией Некрасова и поэзией «пушкинского периода».

Некрасов усвоил прежде всего общую поэтическую культуру Пушкина и «пушкинского периода» в тех ее элементах, которые являлись синтезом по отношению к культуре прошлого и, тем самым, — прочным и бесспорным завоеванием. Нет ничего удивительного, что всего яснее обнаружилось это именно в тех ритмических формах, которые были наиболее разработаны Пушкиным — в четырехстопных (особенно строфических) и шестистопных ямбах. Но это лишь наиболее внешняя черта связи Некрасова с Пушкиным.

Некрасов продолжал важнейшую линию пушкинского новаторства, основанную на принципе «иерархии» в поэтическом содержании и стиле. Само собою разумеется, что действительность в некрасовской поэзии иначе размещается по степеням «иерархии», чем у Пушкина, но принцип сохранился. «Низкого» в эстетическом смысле, запретного для поэзии, для Некрасова нет, как и для Пушкина, и в его эстетике это уже не составляет проблемы и не дает повода для демонстративно-полемических заявлений. Некрасовские обращения к той же теме (например, «Наша муза парит невысоко...» и т. п.) звучат иронической реминисценцией давно отшумевших полемических бурь. Именно в той сфере лиризма, к которой категории «высокого» и «низкого» были неприменимы, оказывалась возможной наиболее тесная связь с Пушкиным; понятно, что, например, «Осень» и «Зима, что делать нам в де-

---

[14] Ср. характеристику Пушкина в брошюре Чернышевского «А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения». (СПб., 1856): «Основными чертами его характера были благородство, мягкость и живость». (Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, 1949, стр. 337).

ревне?..», с их широтой поэтического диапазона, могли отозваться у Некрасова даже и непосредственно:

Какой восторг! За перелетной птицей
Гонюсь с ружьем, а вольный ветер нив
Сметает сор, навеянный столицей,
С души моей. Я духом бодр и жив,
Я телом здрав. Я думаю... мечтаю...

(«Уныние», 1874; II, 364)

Ср. особенно строфы 8 и 9 «Осени»:

...Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...

и т. д.

И в том же «Унынии»:

Иду домой, тоскуя и волнуясь,
Беру перо, привычке повинуясь,
Пишу стихи и — недовольный, жгу.
Мой стих уныл...

(II, 369)

Ср.: «Зима, что делать...» 1829 г.:

Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет...

(Ср. также «Мой стих уныл» с пушкинским «Мой путь уныл» в «Элегии» 1830 г.).

Для Некрасова, как и для Пушкина, высокое — не противовес низкому, а предел, которого достигает поэзия, носящая в себе, как потенцию, это высокое начало всегда, но раскрывающая его на больших идейных подъемах. Уже современники говорили о «возвышенном» характере некрасовской поэзии (писал об этом и такой далеко не безусловный поклонник его, как Ап. Григорьев), правильно связывая «возвышенность» Некрасова с его народностью. Высокое в поэзии Некрасова — пафос любви к народу в его осознанной социальной конкретности и пафос революционной борьбы. На этих идейных и эмоциональных высотах Некрасов мог унаследовать поэтическую культуру Пушкина только в самом общем смысле. Важно, однако, отметить случай, когда гражданская патетика *позднего* Некрасова неожиданно соприкасается с гражданской патетикой *раннего* Пушкина. Этот случай — «Элегия» (1874) и «Деревня» (1819). Некрасов явно стилизует свою элегию, выдерживая ее в архаическом стиле 10—20-х годов,[15] возвращаясь

[15] Б. Эйхенбаум отмечал в этой элегии «типичное для старых, медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение». (Сквозь литературу. Изд. «Academia», Пгр., 1924, стр. 262).

к александрийскому стиху, не тронутому им с 1851 г., и даже прямо — возможно, даже сознательно — воспроизводя пушкинские поэтические формулы:

...Увы! пока народы
Влачатся в нищете, *покорствуя бичам*,
Как *тощие* стада по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза.
(II, 392)

В «Деревне» Пушкина:

Склонясь на чуждый плуг, *покорствуя бичам*,
Здесь рабство *тощее влачится* по браздам
Неумолимого владельца.
(Курсив мой. — *В. Г.*)

За словесным совпадением здесь, однако, нет полного совпадения образов. Пушкинские словесные формулы, пушкинские эпитеты становятся допустимыми у Некрасова не в конкретной картине, а в обобщении большого масштаба. Пушкин — во власти поэтического языка своего времени, но говорить он хочет о конкретном: о «рабстве», т. е. о рабах (обычная метонимия), которые истощены, влачатся и, действительно, «покорствуют» ударам «бича»; другой вопрос, все ли здесь соответствует исторической реальности, а также — не придается ли образам, именно вследствие некоторой неточности реалий, более отвлеченный и более общий смысл?

Для Некрасова поэтическая формула «влачиться, покорствуя бичам» может быть допустима только для гораздо большего обобщения (судьба даже не народа, а народов), но в сочетании с неустаревшим эпитетом «тощие» она становится знаком связи с молодым Пушкиным и, тем самым, с декабристским этапом русской гражданской поэзии. Стилистическими средствами Некрасов осуществлял здесь ту же задачу, какую тематическими средствами осуществил в «Дедушке» и «Русских женщинах».

Наиболее тесно соприкасался Некрасов с теми элементами пушкинской поэзии, которые являются у самого Пушкина пробами новых путей и симптомами дальнейшего развития поэзии, являются, так сказать, потенциально некрасовскими. Эти симптомы обнаруживаются несомненнее всего в «Путешествии Онегина», в стихотворениях «Румяный критик мой...», «Когда за городом задумчив я брожу», «Сват Иван, как пить мы станем...». Связь эта была уже не раз отмечена К. А. Шимкевич и обстоятельно обследована. Установлено было и сходство общего стилевого колорита и прямое обращение Некрасова к мотивам этих именно пушкинских вещей («Румяный критик...» и «Гробок»; «Когда за городом...» и «О погоде»; «Сват Иван...» и «Сват и жених»).

Можно было бы продолжить сопоставления, включив, например, в их круг отрывок «Подруга дней моих суровых», который

кажется даже и непосредственно связанным с портретной живописью голландцев XVII в.; Доу или Мириса («И медлят поминутно спицы в твоих наморщенных руках»). Об этом отрывке восторженно отозвался Некрасов, говоря об анненковском издании («Заметки о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г.; IX, 371). Но существенны не столько чисто изобразительные средства, объединяющие обоих поэтов общим «фламандским» колоритом, сколько те более широкие идейно-художественные соответствия между Некрасовым и Пушкиным, которые с несомненностью обнаруживаются в том же самом поэтическом материале. Острота отрицательных общественных оценок в стихотворении о двух кладбищах, определяющая собою эпиграмматически-лапидарный стиль соответствующих поэтических формул; иронически-трезвый реализм «Путешествия Онегина» и «Румяного критика»; унылый колорит в обобщенной картине русской действительности (в том же «Румяном критике»); наконец, свободный доступ в поэзию народно-бытового и песенного начала, — все это было путями к Некрасову и сохранило значение для его поэзии как явление, родственное по общему своему направлению. Отмечу особое значение «Свата Ивана» для Некрасова и его круга. Стихотворение (озаглавленное тогда в печати «Монолог пьяного мужичка») было целиком приведено Чернышевским в первой статье об анненковском издании Пушкина в «Современнике» 1855 г.[16] Замечательно также, что Некрасов не только создает своеобразный вариант к пушкинскому «Монологу пьяного мужичка», но впоследствии и сам обращается к тем же «трем Матренам и Луке с Петром» в «Солдатской» («Только трех Матрен да Луку с Петром помяну добром» и т. д.). Общим источником и для Пушкина, и для Некрасова могла быть народная поминально-прибауточная песня, но нет сомнения, что для Некрасова эти фольклорные имена были новыми знаками поэтической связи с Пушкиным.

Так воспринимал и развивал Некрасов наследие Пушкина. Но историко-литературное отношение его к Пушкину этим не исчерпывалось: Некрасов, поэт нового исторического периода, поэт революционной демократии, должен был выйти за пределы пушкинской поэзии, как бы широки эти пределы ни были. Некрасов принимал и продолжал Пушкина, но непосредственно демократическое и революционное направление некрасовской поэзии разлучало ее с Пушкиным там, где в эстетическом мировоззрении Пушкина вступал в права идеал гармонии, чуждый эстетической системе Некрасова. Белинский говорил о Пушкине, что у него диссонанс и драма всегда внутри. Это наблюдение, конечно, гораздо вернее и точнее, чем традиционный образ Пушкина — безмятежного олимпийца; возможно, что определение это нужно даже расширить, признав, что и у Пушкина «диссонанс и драма» *не всегда* внутри:

---

[16] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, 1949, стр. 448.

ведь сам же Белинский находил, например, в стихотворении «Дар напрасный...» «противоречие пафосу» пушкинской поэзии.[17] Но если говорить об основных тенденциях, они очевидны: пушкинская поэзия, полная, конечно, глубочайших внутренних противоречий, стремится к идеалу эстетической гармонии; в поэзии же Некрасова «диссонанс и драма» всегда «снаружи».[18] Иначе и не могло быть там, где основным содержанием поэзии становятся, как у Некрасова, «диссонансы» общественной жизни. Самопризнания Некрасова, резкими и яркими метафорами подчеркивающие тему непримиренных противоречий в качестве лейтмотива своей поэзии, общеизвестны («Муза мести и печали», «Кнутом иссеченная муза» и многое другое). Отсюда и творческая полемика Некрасова с Пушкиным, полемика глубоко принципиальная.

В 1851 г. Некрасов пишет стихотворение «Муза», которое строит (как позже «Элегию») в классических «александринах», в стиле высокой классической патетики вообще, начиная ее характерной для пушкинской (и даже допушкинской) поэзии фигурой патетического отрицания:

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!

(I, 61)

Тем резче должно было звучать противопоставление *своей* музы, с ее особенными, ей одной свойственными чертами, образу музы пушкинской, в то же время переходящему в обобщение всей поэзии «волшебной гармонии» («Она гармонии волшебной не учила...»; I, 61).

В этом синтетическом образе музы, отвергаемой Некрасовым, явственно проступают и черты пушкинских «муз» («В младенчестве моем...» и «Наперсница волшебной старины», 1821 г.; «С младенчества две музы к нам летали...» в «19 октября 1825 г.»; наконец, превращения музы в восьмой главе «Онегина»). Прямое указание на пушкинскую музу давала строка

В пеленках у меня свирели не забыла...

(I, 61)

Однако видеть в этой строке *пародию* на Пушкина («И меж пелен оставила свирель») вряд ли правильно, даже независимо от вопроса о том, знал ли Некрасов пушкинское стихотворение, когда писал свою «Музу» (вероятнее, конечно, что знал, хотя в печати

---

[17] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 343.

[18] Выражение «диссонанс» употреблялось в этом смысле самим Некрасовым. В статье 1850 г. о Тютчеве он говорил (по поводу стихотворения «Как над горячею золой...») о каждом поэте, имея, стало быть, в виду и себя самого: «грусть его разрешается диссонансом страдания» (IX, 217).

оно появилось позже).[19] «Пеленки» могли казаться Некрасову не менее уместными стилистически, чем «пелены»; ведь и у Пушкина свирель оставляет «меж пелен» вовсе не слетевшая с высоты муза, а «веселая старушка ... в больших очках и с резвою гремушкой»; пушкинский образ тоже своеобразно снижен по сравнению с традиционными.

Снижение это не случайно: это был симптом романтического, в широком смысле слова, движения, переосмыслявшего классические мифологемы, вносившего в них более жизненные и более индивидуальные черты. Противопоставление *своей* музы традиционному образу богини, волшебницы, красавицы свойственно было романтическим поэтам разных оттенков, и это всегда был наиболее видный, наиболее демонстративный образ в поэзии каждого. Пушкин в своем стихотворении 1821 г. только наметил в образе «веселой старушки» возможность переосмысления традиции; позже, в восьмой главе «Онегина», он создает уже целую череду образов — «застенчивой» музы лицейских лет (варианты), «вакханочки», «Леноры», «дикарки» и, наконец, «барышни уездной».

Восьмая глава была начата в конце декабря 1829 г. Тогда же вышла в свет книжка «Северных цветов на 1830 год», где было напечатано стихотворение Баратынского:

Не ослеплен я музою моею:
Красавицей ее не назовут...
и т. д.

Новизна и своеобразие некрасовской музы — прежде всего в ее социальной характеристике, в том, что создан образ

Печальной ступницы печальных бедняков,
Рожденных для труда, страданья и оков...
(I, 61)

Образ этот не представляется, однако, ни цельным, ни законченным. В этом образе, как и в пушкинских «музах» 1821 г., колеблются черты реально-психологические и всецело символические. Но и там, где облик музы символичен, он резко противоречив: призывы к борьбе и мщению сменяются призывами прощать врагам; тем самым образ отражает не законченный идеал искусства,

---

[19] Стихотворение «Наперсница волшебной старины» впервые напечатано в первом томе анненковского издания сочинений Пушкина, которое вышло в свет в августе 1854 г. Некрасовская же «Муза» написана не позже августа 1852 г., когда Некрасов передал ее Николаю Боткину. Вероятно, материалы анненковского издания были известны Некрасову еще до публикации от самого Анненкова. «Наперсница...» была перепечатана в «Современнике» (1855, № 2) вместе с «Воспоминаниями в Царском селе» и «Воспоминанием», а в «Заметках о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г. Некрасов упомянул о «Наперснице...» в ряду сокровищ, которыми «издание Анненкова обогатило русскую поэзию» (IX, 370).

а только моменты творческого брожения. Противоречие же между символическим и психологическим обликами музы еще более резко:

Той Музы плачущей, скорбящей и болящей,
Всечасно жаждущей, униженно просящей,
Которой золото — единственный кумир...

(I, 61)

Здесь полемическая направленность образа очевидна. Это отказ от идеализации, хотя бы и в психологическом уточнении, и вместо этого — перенесение на музу объективных черт той действительности, которая стала творческим предметом собственной поэзии. Так поступал и Пушкин в «Евгении Онегине», но в его системе этим не исключалась поэтическая идеализация. Реальные черты некрасовской музы противостоят не столько символическим чертам пушкинских «муз» 1821 г., сколько реальным чертам той пушкинской музы, которая

Явилась барышней уездной
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

Эта пушкинская муза соотносится с его героиней — Татьяной. Некрасовская муза (в этом же облике) тоже соотносится с одновременными женскими образами его лирики — с трагическими героинями стихотворений «Еду ли ночью...», «Когда из мрака...» и др.

В «Музе» Некрасов осознал особый, самостоятельный характер своей поэзии. В 1855 г. им написано стихотворение «Праздник жизни — молодости годы...», тема которого — осознание не только особенностей, но и качества и исторического места своей поэзии. Как и в «Музе», Пушкин здесь не назван, но очевидный смысл стихотворения — в сопоставлении своей поэзии (и *жизни*, как ее основы) с поэзией и жизнью Пушкина и родственных ему поэтов:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда.

(I, 107)

«Праздник жизни» — прямо пушкинская формула («Блажен, кто праздник жизни рано оставил...» и т. д.). «Баловень свободы» и «друг лени» — варианты обычных эпитетов пушкинской поэзии, особенно ранней («Парнасский счастливый ленивец», 1814 г.; «Балованный дитя свободы», 1819 г., мотивы «лени» и «свободы» в ранних стихах вообще; позже, в 1825 г.: «И ты пришел, сын лени вдохновенный» и др.). Некрасов пушкинскими формулами характеризует молодость в социально чуждом ему воплощении,

чтобы тем резче и контрастнее ввести в поэзию мотив собственной биографии

...молодости годы
Я убил под тяжестью труда.

Собственная муза выступает с чертами, отчасти уже намеченными в «Музе» 1851 г. («торжествует мстительное чувство»), отчасти новыми, более точными (раскрытие «любви» не как «прощения врагам», а как действенного начала). Но историческое место своей поэзии еще не найдено, и в автохарактеристике звучат ноты самоосуждения («Мой суровый, *неуклюжий* стих»; курсив мой,— *В. Г.*). «Праздник жизни», так же как и «Муза»,— памятник исканий, памятник поэтического самоопределения.

Образ Пушкина, скрытый в «Музе» и «Празднике жизни», раскрыт в «Поэте и гражданине» 1856 г. Выше пришлось его цитировать, указывая, что в строках о «красе долин, небес и моря» Некрасов борется не против принципа «высокого» в поэзии, а за *свое* «высокое» содержание. Тем не менее стихотворение полемично, и полемичность эта направлена именно на Пушкина. Предмет полемики — не вся поэзия Пушкина: ее оценка по-прежнему высока. Гражданин обращается к Поэту со словами: «Заметен ты. Но так без солнца звезды видны...». Эти же и следующие строки Некрасов, еще до появления «Поэта и гражданина» в печати, приводил в «Заметках о журналах» за февраль 1856 г., обращая их ко всем современным поэтам. По мысли Некрасова, Пушкин был таким солнцем, будет им и будущий великий поэт, о котором он мечтал вместе с Добролюбовым. Поэту диалога Гражданин говорит решительно: «Нет, ты не Пушкин». Не значение и не достоинство Пушкина оспаривается в диалоге, а та эстетическая теория, которая извлекается Некрасовым из пушкинской «Черни» («Поэта и толпы»), понимаемой им как безусловная проповедь искусства для искусства. Заключительной сентенцией «Черни» восхищается некрасовский Поэт (представленный нестойким, колеблющимся); над ней иронизирует некрасовский Гражданин; в этой связи и строки о «красе долин, небес и моря» представляются тоже полемически обращенными к Пушкину — не к Пушкину в целом, а к Пушкину именно как автору определенным образом понятой «Черни».

Вслед за Белинским и вместе с Чернышевским и Добролюбовым Некрасов видел в «Черни» основную эстетическую декларацию Пушкина (некоторую оговорку делал при этом только Добролюбов). Но в «Поэте и гражданине» это был скорее теоретический спор, чем собственно творческая полемика.

Наиболее значительным фактом собственно творческой полемики Некрасова с Пушкиным был не раз в этой связи отмечавшийся эпизод «Несчастных» (1856) — обращение к Пушкину как к певцу Петербурга:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты!

(II, 19)

Это «не спорю» — не только риторический прием. Спор поэтов, развернутый дальше, не имеет и здесь характера отрицания Пушкина, точно так же как и в «Празднике жизни», признания взыскательного к себе художника («Нет в тебе поэзии свободной» и т. д.) не означали *отрицания* «свободной» пушкинской поэзии. Но Некрасов видит свою задачу в развитии того, что было обойдено Пушкиным, — именно в раскрытии социальных противоречий, и заявляет о правах и значении этой именно темы:

Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,

(ср.: «И блеск, и шум, и говор балов» у Пушкина)

В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

(II, 20)

Город, еще в «Петербургских углах» (1845) воспринятый Некрасовым в свете социалистических идей и нарисованный средствами поэтики натуральной школы, изображается им и в «Несчастных», и в целом цикле других городских стихотворений в свете тех же (но углубленных) идей и теми же (но усовершенствованными) средствами. Это иной и полемический по сравнению с Пушкиным колорит как в смысле общего эмоционального тона, так и в более прямом смысле — *колорита* как приема социальной характеристики. Пушкинские «девичьи лица *ярче роз*» (курсив мой, — *В. Г.*) оттенены у Некрасова образом «недовольной нищеты» в сопровождении таких саркастических строк:

Как будто появляться вредно
При полном водвореньи дня
Всему, что *зелено* и *бледно*,
Несчастно, голодно и бедно,
Что ходит, голову склоня!

(II, 21; курсив мой, — *В. Г.*)

Но различия поэтических систем обнаруживаются наиболее наглядно не в прямой полемике, а в различном воплощении сходных мотивов. Такие случаи есть и в поэзии Некрасова в ее отношениях к поэзии Пушкина.

Известна пушкинская эстетическая декларация о свободе поэта в «Езерском»:

Зачем крутится ветр в овраге?..
...Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его...
. . . .
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет...

В «Домике в Коломне» Пушкин освещает образ поэта с другой стороны:

От ямщика до первого поэта
Мы все поем уныло...

Обе эти темы — раскрытая Пушкиным тема свободы поэта и лишь намеченная тема русского уныния — Некрасову оказываются близки, и он, подхватывая обе, осознает их как единство. Но в результате пушкинские образы приобретают иные оттенки: у Некрасова *ветер* не только свободен, но и тосклив, а поэт именно в тоске и унынии — не случайных, если поэт близок народу и народному горю, — находит свою подлинную свободу:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах;
Спокон веку дождем разливаются
Над родной стороной небеса,
Гнутся, стонут, под бурей ломаются
Спокон веку родные леса,
Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,
Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

(«Газетная», 1865; II, 221)

Знаменательна и такая подробность, как появление образа «волка голодного», как бы заменяющего условно символический образ пушкинского орла, сопоставляемого со свободным ветром и свободным поэтом. Уныние, как основной мотив русской природы, и осознанная связь уныния в природе с унынием в народе специфичны именно для Некрасова (см. особенно «Уныние», 1874 г.), хотя намеки на эту тему были в пушкинском же «Румяном критике».

Такое же идейно-художественное единство противоречивых тенденций — следования за Пушкиным и полемики с Пушкиным — обнаруживается в предсмертной лирике Некрасова, в ее мотивах посмертной судьбы поэта, в мотиве «Памятника». Некрасов не пишет «Памятника» в прямом смысле слова, но он развивает те

именно пушкинские мотивы, в которых утверждалась связь поэта с народом. Строка —

> К нему не зарастет народная тропа

— уже у Пушкина звучала как новый мотив, не знакомый предшественникам по теме. Но взгляд свой на народ Пушкин бросает с высоты такого исторического обобщения, в котором социально-конкретные черты народа неразличимы. Народ для Пушкина — русский народ вообще, или, как он уточняет дальше, — все народы России; народ — понятие, прежде всего, историческое.

Некрасов возвращается к пушкинскому образу «народной тропы», но классическая традиция «памятников», завершенная Пушкиным, в его поэзии прервана и возобновлена быть не может. «Поэт» некрасовской системы не двоится на два лика — на лик живого человека, страдающего всеми противоречиями современности и соотносимости с «детьми ничтожными мира», с одной стороны, и монументальный лик гения-героя — с другой.

Некрасов знает единый, цельный образ человека-поэта. В основах мировоззрения Пушкин и Некрасов не расходились: для них обоих бытие человека кончается его могилой. Но раздвоение образа поэта, возможное для Пушкина, все же опиралось на такие элементы его мировоззрения, которых не было у Некрасова: эстетические ценности Пушкин мог отделять от жизненной эмпирики. Такое отделение невозможно для Некрасова, невозможно и раздвоение образа человека-поэта, невозможно, тем самым, и соприкосновение с классической традицией «памятников» — здесь рубеж, отделяющий Некрасова от Пушкина. Некрасов в своей поэтической системе не знает — и не может знать — другого соответствия теме пушкинского «Памятника», кроме темы народной памяти над реальной могилой человека-поэта; при этом будущая могила может быть и могилой одного из единомышленников, с которым поэт идейно связан:

> Вам же — не праздно, друзья благородные,
> Жить и в такую могилу сойти,
> Чтобы широкие лапти народные
> К ней проторили пути. . .
>
> («Друзьям», 1876; II, 403)

Связь поэта с народом (в демократическом смысле слова) воспринимается Некрасовым как еще более органическая, еще более интимная связь, чем это было в историческом обобщении Пушкина. Поэт не только «любезен» народу, он воспринят народом во всей сложности и противоречивости своей жизни и творчества, он будет судим народом и «прощен» им; поэзия его будет принята народом и усвоена им; и это произойдет не в неопределенном будущем, а в исторически точный, хотя хронологически неизвестный

момент времени, вместе с завершением борьбы за народное освобождение:

Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камой...

(«Баюшки-баю», 1877; II, 426)

Последние стихотворения Некрасова («Друзьям», «Баюшки-баю», «Сон») дают и окончательные решения стилистической проблемы высокого и низкого.

Романтизм в своем движении к «верности десйтвительности» сделал возможным обновление традиционной классической символики: если можно было назвать музу веселой старушкой, барышней уездной, как у Пушкина, стал возможен и образ музы, которая «прибрела на костылях» («Баюшки-баю»). Но даже для Пушкина на этом пути были свои жанрово-тематические границы: на известных высотах «прекрасное должно быть величаво». Народ в лаптях находит свое место у Пушкина, и не только в порядке «фламандщины», т. е. нарочитого «снижения». Но в теме «Памятника» народ в лаптях невозможен и невозможен вовсе не по социальной природе образа, не потому, чтобы он представлялся Пушкину «низменным» по существу и не включаемым в тему, — а только потому, что тема требовала сублимированных и обобщенных образов; народ в лаптях подразумевался как составная часть народа вообще, но называние его было бы нарушением общих пропорций замысла, а потому и стилистически исключалось. Для Некрасова же «лапти» перестают быть бытовой деталью, а становятся атрибутом высокого понятия народа, так как понятие народа для него сливается именно с понятием крестьянства. Другой, не менее показательный, пример такого возведения бытовой детали на высоту большого обобщения — стихотворение «Сон», где в этой функции мы находим образ «несжатой полосы», т. е. реминисценцию собственного стихотворения 1854 г. Теперь, в 1877 г., эта бытовая деталь переносится в личную лирику и поднимается до многозначительного символа, опять-таки потому, что сфера высоких символов в сознании Некрасова неотделима от образов, непосредственно связанных с народной жизнью. В этой связи следует вообще указать, что, говоря о символике поэзии Некрасова, всегда необходимо помнить, что это была специфическая символика, возникшая изнутри реалистического метода и ни в чем не противоречившая реалистическому мировоззрению.

Обновление поэтических систем материалом живой действительности, впервые последовательно осуществленное у нас Пушкиным, получило новое звучание у Некрасова, в соответствии с демократическим существом его идеологии и с дальнейшим движением реализма в поэзии и прозе.

3

Некрасов — поэт обнаженных противоречий. Эти противоречия обоснованы в его поэзии социально-исторически, независимо от того, становится ли ее темой весь народ, его часть или единичный «сын больной больного века». Основное противоречие — сила и бессилие народа: могучая потенциальная сила, но бессилие на этой исторической ступени, в эту пору, в этой ситуации, когда исторически предопределенное освобождение народа еще не осуществимо («Ты и могучая, ты и бессильная. . .»). Силу и бессилие соединяет в себе и поэт — друг и певец народа, для которого в свете идеала — служения «великим целям века» — собственная жизнь без прямой борьбы за народ осуждена и чувство любви к народу неотделимо от сознания вины перед ним («Неизвестному другу», «Последние песни»).

Так возникают в поэзии Некрасова различные поэтические интонации и целые поэтические формы, противостоящие друг другу, в зависимости от объекта, на который направлена поэтическая энергия. Направленная на отрицательную общественную среду, на господствующие классы, как на народных врагов, она становится обличительной в своем единстве высокого проповеднического пафоса и сатиры. Лиризм, направленный внутрь, на свое поэтическое «я», раскрывается как трагическая тема; но общественное и личное содержание ее сливаются; обличение, обращенное не на врагов, а на близких, на людей своего круга и своего поколения, переходит в самообличение, которое тоже не абсолютно, а включено в сложные комплексы исповеди, призыва, прорицания, плача, гимна («Неизвестному другу», «Рыцарь на час», «Что ни год уменьшаются силы. . .», «Русь»).

На тех же противоречиях основаны и сюжетные произведения Некрасова о друзьях народа («Несчастные»), о самом народе (крестьянские поэмы) и народные характеры (Дарья, Матрена Тимофеевна) и обобщенные образы народа и родины — от «Тишины» до «Кому на Руси жить хорошо».

Как поэт обнаженных противоречий, социально обоснованных в самых остро личных темах, Некрасов был наследником Лермонтова с его «пророческой речью», «горечью и злостью» и «холодом тайным». Лермонтов — поэт пробуждающегося общественного сознания в порабощенной стране — выражал это сознание в общей, идейно еще смутной романтической форме и преимущественно в негативных формах отрицания, неприятия социальной действительности. Но именно эта черта уже современниками Лермонтова была оценена как скрытая сила большого мятежа. «Все наши воспоминания исполнены горечи и злобы», — писал Герцен в 1851 г., почти цитируя Лермонтова («горечью и злостью»). — «Грусть,

скептицизм, ирония — вот три главные струны русской лиры».[20] Тем самым Герцен делал представителем *всей* русской поэзии переходной поры именно Лермонтова, который, по другому его же выражению, «влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения».[21] Классическим остается определение Белинского, данное в письме 16—21 апреля 1840 г. к Боткину, личности Лермонтова, но всецело верное и для его поэзии: «... в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого».[22] В этом — главная мысль и статей Белинского о Лермонтове. Существо и направление этой веры «в жизнь и людей» было неясным, неоформленным, но логика социального отрицания вела Лермонтова к некрасовскому пути. Инстинктом худжника он приближался к нему каждый раз, когда положительные ценности раскрывались ему в народной стихии.

Однако преемственность Некрасова от Лермонтова не была непосредственной и прямолинейной. Такие наиболее очевидные случаи, как стихотворение, самим Некрасовым названное «подражанием Лермонтову», или, с другой стороны, как шуточные перепевы лермонтовских стихов («И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...», «В один трактир они оба ходили прилежно...», наконец, «Колыбельная песня») — как раз наименее показательны и свидетельствуют только о внутренней свободе в отношении к лермонтовским темам, но не о существе приближений Некрасова к Лермонтову и отталкиваний от него.

Обличительный пафос Лермонтова в самом существе своем романтичен: от каких бы конкретных событий поэт ни отправлялся, он переносит их в некую общую, если не сверхисторическую, то обобщенно историческую сферу, и это особенно ясно не в таких нарочитых обобщениях, как «Пророк», а именно в стихах, где историческая перспектива входит в поэтический замысел, как в «Поэте». Совершенно условна здесь не только типизация образа «утратившего назначение» поэта, но и типизация исторических явлений: «изнеженный век», «ветхий», нарумяненный мир и даже соблазн золота — все эти эмоционально очень острые оценки лишь намекают на черты именно данного «века» и «мира».

Иначе строится обобщение в «Смерти поэта» — в ее обличительном финале. Гневная характеристика царедворцев звучит убийственно с самого начала вовсе не в силу исторической конкретности: обличение подлости отцов и происков сыновей в борьбе новой и старой знати не могло иметь смысла раскрытия подлин-

---

[20] А. И. Герцен. Русский народ и социализм. Собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 330, 333.

[21] А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Собр. соч., т. VII, стр. 225. Во французском подлиннике «traînait le boulet» — «влачил чугунную бомбу», один из видов каторжных работ.

[22] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, 1956, стр. 509.

ных причин гибели поэта; это лишь попутные удары, подготовляющие основной и наиболее обобщенный: «Свободы, гения и славы палачи!», а угроза «божьим судом» поистине звучала тем более мощно, чем менее конкретно она могла восприниматься; здесь брошен только намек на то, что «черная кровь» палачей прольется при этом «божьем суде». Доносчики поспешили расшифровать это как «воззвание к революции», дав невольно для себя любопытную иллюстрацию к вопросу о многозначности романтических символов. Там же, где Лермонтов стремится к исторической конкретности, например, в «Последнем новоселье», — там неизбежно романтизируется самая история; перипетии полувековой исторической борьбы изображаются как романтический конфликт между великим героем и заблуждающейся толпой.

Поэзия Некрасова в целом не знает того жанра патетической инвективы, для которой в лермонтовской поэзии был и свой, не сливавшийся с другими круг ритмико-строфических форм, тяготеющих к классическому стилю (строфы шестистопного или смешанного ямба). Став направленнее и конкретнее, обличения Некрасова растворились в разнообразных жанровых и ритмических формах, в соответствии с усвоенной Некрасовым от Пушкина свободой в чередовании поэтических элементов. Так, в «Рыцаре на час» оказалось достаточным сосредоточить обличение в попутном словосочетании — даже не в целой фразе («От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови»); в «Песне Еремушке» — в двух строфах перехода от пародии к гимну, — все это на фоне бытовой картины; и в «Размышлениях у парадного подъезда» срединное обличительное звено соединяет бытовое повествовательное начало с песенно-элегическим концом. Но в этом среднем звене обличительный пафос почти растворен в колоритной реалистической сатире. Лермонтов знал подобные перебои авторского тона разве только в «Сашке» и в «Сказке для детей», но там они подчинялись общему ироническому колориту, за которым скрывалась некоторая неопределенность авторских отношений к действительности.

Некрасовское отношение к враждебной ему социальной действительности именно в силу своей четкости и определенности не нуждалось в обличениях, как особом жанре. Разнообразные формы сатиры, сатиры реалистической, для которой поэзия могла использовать все достижения русской прозы от Гоголя и натуральной школы до ближайших современников-реалистов, — все это ближе соответствовало общему направлению некрасовской поэзии. И стихотворение 1852 г. «Блажен незлобивый поэт», которое должно было быть программным, написанное на смерть Гоголя и на его мотив, создавало в сущности иной образ поэта, чем обычный для Некрасова образ лирического героя. Поэт, «чей благородный гений стал обличителем толпы, ее страстей и заблуждений», — этот поэт ближе к обличителю-Лермонтову, чем к обличителю-Некрасову.

Не случайны поэтому и близкие (отмеченные в свое время Ю. Н. Тыняновым) аналогии между этим стихотворением и лермонтовским «Пророком»:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

(I, 66)

Не случайно и лейтмотив стихотворения — «любовь—ненависть» — совпадает с герценовской характеристикой Лермонтова, как не случайно и все антитетическое строение стихотворения в целом и в деталях, восходящее не только к Гоголю (виновнику темы), но и к Лермонтову.

Однако в лермонтовских образах «поэта» нет единства. Два стихотворения — «Пророк» и «Поэт» — таким единством связаны: это лирический герой, уверенный в своей правде и гордо противопоставляющий себя окружающему миру с его ложью. Но пафос утверждения своей правды соединяется с разочарованием в реальности такого утверждения: высокая мечта не выдерживает столкновения с тем, что на языке истории называется реакционным застоем, а на поэтическом языке Лермонтова — холодностью, равнодушием или озлоблением «толпы». Такова трагедия не одного Лермонтова, а всего его «поколения» — передовых людей 30—40-х годов, погибавших в условиях, «где величайшие усилия, величайшие таланты, величайшие способности исчезают прежде, чем успевают чего-либо достигнуть».[23] Вот почему и лермонтовский «поэт» раздваивался на поэта-трибуна и поэта-скептика. Раздвоенность эта могла сказываться в пределах одной лирической темы как внутреннее противоречие, но могла и олицетворяться в двух разных героях, как это и случилось в «Журналисте, читателе и писателе». В этом лермонтовском диалоге трибуну-«читателю» противостоит скептик-«писатель». Но скептик этот знает и всю силу высоких вдохновений, как в мечтах о «будущности», так и в обличениях современности; он только не верит в их действенность. Это противоречие прозвучало с полной уже резкостью у Некрасова и было им воплощено в очевидном отклике на лермонтовский диалог — в собственном диалоге «Поэт и гражданин». То, что отчасти намечено было уже у Лермонтова, — мотив общественной ответственности поэта, — стало основным в некрасовской патетике. Из смутного очерка лермонтовского благородного духом «читателя» развился образ стойкого и последовательного борца — некрасовского «гражданина», и здесь за некрасовским текстом явно виден круг идей, уже со всей четкостью

---

[23] А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Собр. соч., т. VII, стр. 226.

выраженных его единомышленниками. Некрасовский «гражданин» противопоставлен «поэту» не как отрицание, а как выражение его лучшего «я». «Поэт» Некрасова прямо восходит к лермонтовскому «писателю»; как и у Лермонтова, он показан в движении, в борьбе, так же далекой от разрешения в жизни, хотя в существе своем уже оцененной автором. Из двух путей, намеченных «писателем», — «воздушный, безотчетный бред» или «пророческая речь» — некрасовский «поэт» сделал решительный выбор («И гордо покидал Парнас»). Прогноз лермонтовского «писателя»:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь

Некрасов показывает сбывшимся:

И что ж? .. Мои послышав звуки,
Сочли их черной клеветой...

(II, 13)

Он показывает сбывшимся и дальнейший путь поэта, извилистый, трудный, неразлучный с неудовлетворенностью самим собой.

Отношение Некрасова к Лермонтову может быть охарактеризовано теми словами, какими Огарев определил отношение людей своего круга к Пушкину: «...с *его больною стороною* мы, может, дружны» (курсив мой, — *В. Г.*). Если современник Некрасова чутко улавливал эту «больную сторону» даже в Пушкине, то тем большее значение должна была иметь для современников «больная сторона» Лермонтова, так отчетливо в его поэзии выраженная. Лермонтов, по словам Анненкова, навел Белинского на сознание, что «единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа».[24] Лермонтовское «я» в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...», или «ты» в «Не верь себе...», или «мы» в «Думе» — это, при всех отличительных оттенках, лирический герой с поколебленным, мятущимся сознанием, причем в двух последних и особенно в «Думе» это поэтическое смятение включено в перспективу общественно-исторического. Здесь открывались широчайшие возможности для лирики Некрасова, в которой личное и общественное «я» поэта сливалось окончательно, и поэт ясно сознавал общность своих «недугов» с недугами века.

Некрасов создавал свою лирику личных и общественных диссонансов в 50-е, 60-е, 70-е годы, в условиях, изменившихся по сравнению с условиями времени Лермонтова, но и продолжавших их: основное — порабощение страны, скованность ее жизненных

[24] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат, М., 1960, стр. 181. (Серия литературных мемуаров).

сил, видимое бессилие свободолюбивых порывов — все это в измененных формах продолжало существовать в русской исторической действительности. Эта общность основы делала возможными и более близкие соответствия между мотивами поэзии Лермонтова и Некрасова: жажда свободы и сопротивления всякому, также и духовному, рабству; борьба с враждебным прошлым («ошибками отцов»); жажда деятельности и трагедия бессилия — все это, усиленное и обостренное в новых исторических условиях, отозвалось у Некрасова даже и непосредственно; достаточно привести одну его строчку —

Постыдное бессилие раба,

(I, 140)

— в которой сгущен и сосредоточен целый комплекс лермонтовских мотивов; сравним строфу из «Думы»:

К добру и злу *постыдно* равнодушны,
В начале поприща мы вянем *без борьбы*;
Перед опасностью *позорно-малодушны*
И перед властию — презренные рабы.

(Курсив мой, — *В. Г.*)

Да и тема «ошибки отцов», обращенная к тому же в сущности поколению, прозвучала у Некрасова в «Недавнем времени» (1871 г.):

Таковы ли бывают отцы,
От которых герои родятся?..

(II, 344)

Но в то время как тема бессилия (хотя и с существенно иными чертами) становится одним из лейтмотивов Некрасова (мотив «Рыцаря на час»), другие лермонтовские темы — такие, как тема преждевременной зрелости и пресыщения, — для Некрасова не могли быть актуальными и соответствий не имели; они остались специфическими для рефлектирующей поэзии 40-х годов, преемственно связанной еще со всей полосой эпикурейской поэзии и со всей ее проблематикой. Преодоление эпикурейского мироотношения различно переживалось Пушкиным, Баратынским, Лермонтовым, но в разных идеологических и поэтических формах оставалось проблемой для них всех. Некрасов — уже по ту сторону этой проблематики, что сжато выражено им в строфе:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда

(I, 107)

— строфе, полемически обращенной, как это было показано выше, к поэтам пушкинского периода и круга. Вот почему и лермонтовская «Дума» отзывается в поэзии Некрасова не всем своим содержанием, а только теми мотивами, которые сохранили силу в новых исторических условиях.

Социально-психологическая тема бессилия у Лермонтова и Некрасова, при всех исторически неизбежных оттенках, имеет общий характер. Это бессилие не от отсутствия сил, а от их несоразмерности с желаниями и стремлениями человека. «В начале поприща мы вянем *без борьбы*» (курсив мой, — *В. Г.*) — не простая констатация психологического состояния, а скрытая мечта о борьбе; то, на что намекал Лермонтов и что для его сознания рисовалось еще в неясных очертаниях, раскрывал Некрасов, для которого понятие «борьбы», — а значит, и бессилия в борьбе, — звучало уже конкретно.

Поэтому и мотивы бессилия утрачивают в поэзии Некрасова тот оттенок фатальности, какой они имеют в поэзии Лермонтова, и, напротив, приобретают иные, у Лермонтова не развитые, черты — строгой *сравнительной* оценки своего общественного поведения в сопоставлении не только с отвлеченным идеалом, но и с живыми образами — и образцами — борцов. Такая оценка отчетливее всего выражена в предсмертной лирике Некрасова («...на меня их портреты укоризненно смотрят со стен»). Самое бессилие в условиях сравнения становится не столько абсолютной самооценкой, сколько показателем требований к себе и своему общественному долгу.

Противоречие между фактическим бессилием и потенциальными силами выразилось в поэзии Лермонтова с наибольшей силой в его знаменитом самоопределении: «железный стих, облитый горечью и злостью». Это была как бы формула лермонтовского отношения к действительности, им отрицаемой: эстетическому выражению потенциальных сил («железный стих») соответствуют эмоции неудовлетворенности и непримиримости; при этом метафорическое определение субъективного тона — «горечь» — закономерно выдвинуто здесь на передний план. Столь же закономерно для некрасовской поэзии решающей оказывается вторая часть лермонтовской поэтической формулы: «злость» — это определение не столько личного переживания впечатлений действительности, сколько *отношения* к ней поэта. Как Лермонтов наделил «злостью» свой стих, так и Некрасов, уже не однажды, а в ряде самоопределений, говорит о злобе, озлоблении, как об отличительном свойстве собственной поэзии; подобно Лермонтову, у него это — формула общественной поэзии, но еще более определенная. Лермонтов в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» исходил из романтической ситуации — мечтающий поэт и равнодушная толпа, «свет» (хотя объективная энергия стихотворения, конечно, перерастала эту исходную ситуацию); Некрасов своей формулой злобы и озлоб-

ления говорит прямо о поэте-борце в кругу обобщенно понятой враждебной действительности. Своеобразие каждого поэта и преемственность между ними исторически вполне объяснимы.

В стихотворении 1855 г. «Поражена потерей невозвратной» строка «Погасла и спасительная *злоба*» (курсив мой, — *В. Г.*) имеет несомненный общественный подтекст. В дальнейшем это еще очевиднее, так как черты «злобы», «озлобления» придаются своей поэзии, своей музе:

В душе *озлобленной*, но любящей и нежной...

(«Муза», 1851; I, 63)

Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей *злобою* безгласной!

(«Чуть-чуть не говоря...», 1856; I, 162)

Угрюм и полон *озлобленья*
У двери гроба я стою...

(«Поэт и гражданин», 1856; II, 14)

...Те честные мысли...
В которых так много и *злобы* и боли,
В которых так много любви!

(«Крестьянские дети», 1861; II, 114)
(Курсив мой, — *В. Г.*)

Сочетание «злоба и любовь» словесно у Лермонтова не выражено, но за Лермонтова его выразил Герцен, определяя историческую роль Лермонтова словами: «Нужно было уметь ненавидеть из любви».[25] Но еще раньше «Крестьянских детей», всего через четыре года после брошюры Герцена — в 1855 г., Некрасов пишет два стихотворения, где настойчиво звучит тот же мотив. В одном — «Праздник жизни» — так охарактеризована собственная поэзия:

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь...

(I, 107)

Другое: «Замолкни, Муза мести и печали» заканчивалось:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.

(I, 158)

В провозглашении этого единства Некрасов опирался на общий смысл лермонтовской поэзии, так именно и раскрытый Герценом, а в формулах отрицания — злоба, ненависть и мстительное чув-

---

[25] А. И. Герцен, Собр. соч., т. VII, стр. 223—224.

ство — прямо продолжал Лермонтова: ведь и мотив мести, дважды включенный Некрасовым в свое поэтическое самоопределение, тоже восходит к лермонтовской теме поэта:

Иль никогда, на голос *мщенья*,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок...

(Курсив мой, — *В. Г.*)

Независимо от всех возможных текстуальных параллелей важно то, что Лермонтов проложил пути для лирики противоречивого личного и общественного сознания. Такие некрасовские стихотворения, как «Замолкни, муза мести и печали...», «Неизвестному другу», «Рыцарь на час», «Разбиты все привязанности» и ряд «Последних песен», являются развитием поэтического метода, разработанного Лермонтовым в его «рефлектирующих» стихотворениях. Общностью основного поэтического содержания и направления предопределялись и более конкретные стилистические соответствия. Некрасов смыкается с той системой образов, которая была закреплена в лирике этого типа Лермонтовым.

Поэтическая символика борьбы и поражения — образы рабства, цепей, тюрьмы, пытки, казни, терний — были Некрасовым унаследованы с тем же общим смысловым и эмоциональным содержанием. Некрасов еще шире их применяет; Лермонтов в своем тюремном цикле связан сюжетными ситуациями; Некрасов пользуется теми же образами для сравнений и метафор, окрашенных общественно-эмоциональным тоном:

...Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего.

(I, 158)

...Тюремщиком больного не зови...

(I, 164)

...Ты умерла — тюрьма освободилась... и т. д.

(II, 532)

Образ тюрьмы всецело включается в реалистическую систему Некрасова и стилистическими деталями даже подчеркивает связь с этой системой («скрип тюремной двери»). Более неожиданными, на первый взгляд, оказываются в системе Некрасова образы терний, тернистого пути и особенно тернового венца, где романтическое происхождение несомненно и реалистическая мотивировка совершенно исключена. Между тем для Некрасова эти именно образы особенно значительны, так как с ними связаны его основные общественно-эстетические формулы.

Терновый венец у Некрасова — символ исторических народных страданий:

Народ-герой! в борьбе суровой
Ты не шатнулся до конца,

Светлее твой венец терновый
Победоносного венца!

(«Тишина», 1857; II, 44)

Тернии — также и символ будущей борьбы за народ:

Выводи на дорогу тернистую!..

(«Рыцарь на час», 1860; II, 96)

В то же время терновый венец становится знаком единства страдающего народа и поэта, призванного «воспеть его страданья». Образом этим заканчивается программное стихотворение 1855 г. «Праздник жизни...» («И венцом терновым наделяет беззащитного певца...»), как и другое, почти одновременное и еще более программное стихотворение «Поэт и гражданин»:

Но шел один венок терновый
К твоей угрюмой красоте...

(II, 15)

Этот образ прямо восходит к лермонтовской символике:

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него...

Пускай толпа растопчет мой венец,
Венец певца, венец терновый!..

Зачем тебе венцы его вниманья
И тернии пустых его клевет?

Не привожу примеров других общих образов (цепи, пытки, казни), так же широко использованных Некрасовым вслед за Лермонтовым, а в конечном счете — вслед за всей традицией гражданской поэзии: между Рылеевым, Полежаевым, Лермонтовым и Некрасовым устанавливается, таким образом, прямая преемственность. Место этих образов в разных поэтических системах было, однако, различным. У Лермонтова образы эти рождались в процессе обобщения романтических тем — борьбы «героя» и «толпы», хотя в то же время в них отражался и гораздо более широкий исторический трагизм поэта, как подлинного исторического героя, и «толпы», как враждебной ему среды; энергия и эмоциональная насыщенность этих образов уже создавали предпосылки для некрасовского пафоса, но в романтической системе Лермонтова все подобные образы и мотивы были вполне органическими, дополняя и оттеняя другие, того же происхождения и характера. Так, в отрывке «Не смейся над моей пророческой тоскою...» образ казни на плахе соотнесен с образом «удара судьбы», а образ тернового венца — притом «растоптанного» толпой — с образом «недоцветшего гения», причем сочетаются все эти образы не логикой темы, а лишь общим эмоциональным колоритом. В стихах «Памяти Одоевского» «венцы внимания», «тернии клевет» и «коварные

цепи» — комплекс нарочито условных образов, противостоящих простым и свободным впечатлениям природы и близкого природе простодушного сердца человека. Значение образов колеблется, но остается неизменным общий трагический эмоциональный тон.

В некрасовскую систему те же образы входили как неорганические, инородные и потому подчеркнуто выделенные на общем реалистическом фоне системы, как знак большого художественного обобщения. Колеблющееся у Лермонтова значение образов у Некрасова делается устойчивым; историческое обоснование образа не только подразумевается, но иногда на него указывается в самом тексте:

Есть времена, есть целые века,
В которые нет ничего желанней,
Прекраснее — тернового венка...

(«Мать», 1868; II, 316)

Романтический по своему происхождению образ[26] играет уже роль не одного из многих подобных, а роль особого, необычного, выделенного и противопоставленного своему образному окружению. Тем самым ему придается функция вершинного и обобщающего в композиции стихотворения.

Наибольший историко-литературный интерес представляют те случаи в поэзии Некрасова, когда образы, восходящие к романтическим системам, вступают в соприкосновение с образами иного, реалистического происхождения. Так, образ «музы в терновом венке» чередовался и сочетался у Некрасова с образом «кнутом иссеченной музы», невозможным у Лермонтова. Некрасов же в своем восьмистишии 1848 г. «Вчерашний день часу в шестом» наглядно показал, как, исходя из метода натуральной школы, почти что буквально из «Физиологии Петербурга» («...зашел я на Сенную»), можно придти к высокому поэтическому символу, а в стихотворении 1855 г. «Безвестен я...» посредством тех же образов показал возможность синтеза реалистической и романтической символики:

Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

(I, 133)

Как уже сказано, прямо по лермонтовским путям Некрасов не шел, но такие пробы, однако, бывали, и самая их возможность показывает, что Лермонтов был для Некрасова не только «наследством», но и живым современным явлением (так было и фактически: ведь Некрасов дебютировал еще при жизни Лермонтова). Одна такая проба уже отмечена: это «Блажен незлобивый поэт...»,

---

[26] Показателен и автокомментарий Некрасова к этому стихотворению: «Думаю — понятно: жена сосланного или казненного» (II, 708).

задуманный по следам «Пророка»; другой пример — «На Волге», явно восходящее к «Мцыри».

Некрасов воспринял «Мцыри» не только как ритмико-синтаксический образец, но применил этот образец к сходной теме исканий и разочарований юноши или подростка в поисках жизненного пути. Некрасов воспринял здесь всю ритмическую систему «Мцыри»: не только бесстрофный четырехстопный ямб сплошной мужской рифмовки с узаконенными переносами, но и периодическое строение стиха с полновесными существительными в мужских рифмующих окончаниях. В поэме Некрасова есть строки, звучащие по-лермонтовски до полной иллюзии:

Зато добытая с тех пор
Привычка не искать опор
Меня вела своим путем,
Пока рожденного рабом
Самолюбивая судьба
Не обратила вновь в раба!

(II, 86)

Это как бы самостоятельная свободная вариация на тему «Мцыри», которая могла бы занять свое место в этой поэме. А вот варианты уже к отдельным мотивам и эпизодам:

В каких-то розовых мечтах
Я позабылся. Сон и зной
Уже царили надо мной...

(II, 87)

Сравним у Лермонтова:

Трудами ночи изнурен,
Я лег в тени. Отрадный сон
Сомкнул глаза невольно мне.

Или — у Некрасова:

Какие клятвы я давал —
Пускай умрет в душе моей...

(II, 89)

У Лермонтова:

Воспоминанья тех минут
Во мне, со мной пускай умрут...

Очевидно, этот ритм применим — по крайней мере в русских стихах — для нагнетания однородных эмоций, подчеркнуто резких и не находящих разрешения, — таков именно эмоциональный мир лермонтовского героя. И у Некрасова ритм этот представляется оправданным там, где он дает вариант, — пусть исторически своеобразный, — того же эмоционального мира. Но Некрасов соприкоснулся с Лермонтовым лишь в исходной психологической теме,

а не в ее развитии; уже в данной поэме внутренняя убедительность лермонтовского ритма для некрасовской темы ослабевала (в дальнейшем он смог быть использован Некрасовым лишь в пародийно-сатирическом «Суде», 1868 г.). Лермонтовская тема при всей подлинности психологического рисунка и при всей точности местного колорита остается в пределах романтического конфликта «естественного состояния человека» с искусственным и ложным миром насилия (символически представленным в образе монастыря). В некрасовскую тему — пробуждения сознания под влиянием социального зла — органически включены мотивы данного исторического времени и данной социальной среды.

Движение в этом направлении испытывала уже поэзия Лермонтова. Это не был завершенный и последовательный демократизм, но это было предрасположение к нему, которое обнаруживалось, прежде всего, объективно, в творческой практике. Лермонтов шел в значительной мере по пушкинскому следу, к народности как к творческой основе и к реалистически конкретному методу творчества. В его эволюции не было перелома, а было преобразование романтизма изнутри, притом очень органическое и глубокое. Лермонтов не искал внешних, декоративных признаков народности и не отказывался от прежнего лирического содержания, но разрабатывал это содержание новыми средствами. Показательный пример — «Завещание», стихотворение, в котором та же тема, что и в прежней романтической лирике Лермонтова, — тема одиночества и обреченности; но недавнее «Я в мире не оставлю брата» теперь раскрыто в жизненных ситуациях, притом с полным отказом от поэтических эффектов: основным выразительным средством является теперь глубоко экспрессивная лирическая интонация.[27] Та «нагая простота», к которой стремился Пушкин, возобладала здесь в пределах, вряд ли не превышающих пушкинские требования. И естественным следствием отказа от «условных украшений стихотворства»,[28] всегда ориентированных на исторически конкретный стиль определенной культуры, было приближение к свободной стихии демократической народности. Лирический герой «Завещания» дан вне социальной окраски, он нейтрален. Эту же нейтральность, которая объективно вела к демократизму, находим мы и в «Бородине», и в «Казачьей колыбельной песне», и — в особенно любопытной по связи с Некрасовым — «Соседке»: простота поэтической речи в сочетании с легкими ритмическими параллелизмами создала здесь ту близость к народной песне, которая и на деле превратила стихотворение в песню. В лермонтовском творчестве это стихотворение 1840 г. было одним из многих несбывшихся обещаний, но оно оказалось и одним из зерен некрасовской лирики. Лермонтов

---

[27] Ср. тонкий анализ «Завещания» в кн.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат. Л., 1940, стр. 192—194.

[28] А. С. Пушкин. [В зрелой словесности приходит время]. Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, Л., 1949, стр. 73.

показал здесь, что в песенной форме и в границах несложного сюжета может быть отражено индивидуальное чувство жизни: здесь — тоска по воле и готовность к борьбе, с чем связан и образ женщины-товарища.

Стихотворение «Соседка» имело и непосредственные последствия для Некрасова. В 1850 г. он написал довольно близкое подражание ему. Это была первая (очень неудачная) редакция стихотворения «Буря». На основе ритма «Соседки» Некрасов построил бытовой и психологический эпизод, где самая ситуация — герой и «соседка» — лишь отдаленно восходит к Лермонтову, где опасному предприятию лермонтовского сюжета соответствует, без всякого налета пародии, всего только свидание в грозу и бурю; но где несомненно общее с Лермонтовым эмоциональное содержание: настроение жизненного подъема, переживание любви, понимаемой как приобщение к полноте жизни. Отсюда и близкие к Лермонтову лирические интонации:

Не казалась бы ночь ей темна,
Да настолько ли любит она?..
...Без надежды вхожу я в беседку,
Озираюсь — и вижу соседку...

(I, 389—390)

Через три года Некрасов переработал «Бурю», причем вытравил все черты сходства с Лермонтовым: двустишия шестистопного хорея не вызывали уже никаких ассоциаций с Лермонтовым; исчезли песенные интонации вообще, а попутно и те общепоэтические банальности, в которых Лермонтов был неповинен («Наше счастие тихо цветет» и т. п.). Любопытно, однако, что пародия Алмазова на первую редакцию «Бури» («Кофей», 1851) высмеивала, как видно, не эти банальности, а как раз обыденность сюжета и простоту поэтической речи.

Устремления лермонтовской поэзии последних лет к народности оставались бы разрозненными, если бы не возникло стихотворение, где они возведены в большое обобщение. Это — «Родина», стихотворение, о котором отозвались так восторженно и Белинский и Добролюбов. То скептическое, как может показаться на первый взгляд, отношение к истории, которое раскрывается в первых строках «Родины», на самом деле вовсе не было таковым: оно знаменовало переход к иному, прогрессивному историзму, для чего и нужно было разрушить ложный казенный образ России и выдвинуть его другое, не показное содержание — природу и народ. Частности этого нового образа России уже даны были Пушкиным, но обобщение создано Лермонтовым. В этом почти предсмертном стихотворении как бы намечена новая, так и не осуществленная самим поэтом творческая программа. Она стала «программой» для Некрасова. Лермонтовское отрицание официозных и славянофильских исторических построений, лермонтовское непосредственное

чувство близости к русской природе и народу разделялись Некрасовым всецело. Вместе с тем Некрасов напитал лермонтовское обобщение живой и действенной исторической идеей, тем историзмом, обращенным в будущее, который был подготовлен лермонтовским отрицанием. Все частности лермонтовской «Родины» получили дальнейшее развитие, начиная с пейзажа, который особенно близок к лермонтовскому в «Тишине» Некрасова.

...Суровость рек, всегда готовых
С грозою выдержать войну,
И ровный шум лесов сосновых,
И деревенек тишину,
И нив широкие размеры...

(II, 41—42)

Этот обобщенный внешний образ России много раз видоизменялся и углублялся в творчестве Некрасова. Но и другие лермонтовские намеки были им раскрыты с большой полнотой. За «дрожащими огнями печальных деревень» он показал и быт, и события, и характеры, и чувства. «Отрада *многим незнакомая*» (этими словами Лермонтов подчеркивает необычность своего восприятия русской деревни) — стала одним из органических мотивов поэзии Некрасова (курсив мой, — *В. Г.*):

Запаслася скирдами, родная,
Окружилася ими она
И стоит, словно полная чаша.

(«Рыцарь на час»; II, 93)

А две заключительные строки «Родины» (восходящие к Пушкину, но ставшие в композиции лермонтовского стихотворения особенно многозначительными) широко развернулись во многих образах и эпизодах «Кому на Руси жить хорошо».

Так обобщенный лермонтовский образ родины дробился на элементы, которые развивались в поэзии Некрасова. В то же время Некрасов создавал *свои* обобщения родины. Но у Некрасова народ уже не только угадывается за природой, как в «Родине» Лермонтова, — для Некрасова понятия родины и народа совпадают, а природа воспринимается либо как фон, как обстановка народной жизни, либо как ее символ. Такой символ — Волга в ее разливе в «Размышлениях у парадного подъезда», где основное и глубочайшее обобщение — народный *стон*, — обобщение, подготовленное мотивом бурлацкого «воя» («На Волге»). Образ родины сливается с образом народа, а народ олицетворяется в «сеятеле и хранителе» родины — мужике. Так в «Размышлениях», так и в стихотворении 1861 г., замечательном по органическому единству личного и социально-исторического пафоса:

Что ни год — уменьшаются силы,
Ум ленивее, кровь холодней...

Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!
Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведреный день впереди...

(II, 107)

Такое обобщение могло быть создано только зрелой демократией в условиях реально обострившейся борьбы. Но симптомом возможности такого обобщения была «Родина» Лермонтова, в которой отвергнутому пафосу дворянской государственности противопоставлена непосредственная любовь к родине, обобщенная в ее недворянских, народных чертах, с деревнями, избами и мужиками. Некрасов смыкается не только с лермонтовской лирикой душевных противоречий, но и с теми предпосылками демократической реалистической поэзии, которые были заложены в лермонтовской романтике. Некрасов развивает их в своей реалистической системе, в которую своеобразно включенными оказались и многие достижения романтической символики — там, где они помогали поднимать реальное и частное до обобщений большого масштаба.

4

Литературная преемственность между Кольцовым и Некрасовым прямее и яснее, чем в случаях, рассмотренных выше. Задачи, возникавшие при усвоении наследия Кольцова, были довольно точно сформулированы Добролюбовым. Он указывал будущему поэту «реальную, здоровую основу» кольцовской поэзии, считая только, что ее нужно «расширить», или, как выразился он в другом месте, «осмыслить и узаконить сильные, но часто смутные и как будто безотчетные порывы Кольцова».[29] К этому надо прибавить еще одно, более конкретное высказывание Добролюбова о Кольцове: «Кольцов жил народною жизнью, понимал ее горе и радости, умел выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов»[30] — вот почему Добролюбов считает Некрасова стоящим на более высокой ступени поэзии. Добролюбов вынужден был говорить намеками, но намеки эти нетрудно раскрыть. «Реальная, здоровая основа» кольцовской поэзии — ее демократизм. Однако это демократизм в его начальной стадии — он исторически ограничен, его изображение крестьянской жизни лишено социально-исторической перспективы. Правда, Кольцов не только эмпиричен и этнографичен, — поэзия его эмоциональна, она полна «порывов»,

---

[29] Н. А. Добролюбов. Перепевы. (Стихотворения обличительного поэта). Полн. собр. соч., т. II, 1935, стр. 594.

[30] Н. А. Добролюбов. О степени участия народности в развитии русской литературы. Полн. собр. соч., т. I, 1934, стр. 237.

но порывы эти романтичны («смутны» и «безотчетны»); они не ведут к цельному и последовательному пониманию народной жизни. Новый, революционный демократизм, отправляясь от кольцовской основы, должен его «расширить» и «осмыслить». Таков смысл оценок Добролюбова, ближайшего соратника и единомышленника Некрасова. Добролюбов убедительно доказал, что Некрасов не только продолжает Кольцова, но и расширяет и углубляет его, что поэзия Некрасова — новый и более значительный этап демократического искусства.

Поэзия Некрасова могла быть таким этапом, так как выросла не только из Кольцова, но и из Пушкина, и не только из Пушкина, но и из Гоголя, натуральной школы и русской реалистической прозы. Поэзия Некрасова реалистична, тогда как Кольцов, при всей «реальной и здоровой» основе своей поэзии, при всей подлинности в его ощущении природы крестьянского быта и земледельческого труда, во многом остался русским романтиком 30-х годов. Поэтический мир Кольцова насыщен подлинными жизненными впечатлениями, но он и не притязает на соблюдение всех реальных пропорций: в этом поэтическом мире показаны и социальные отношения, но скорее как фатальная неизбежность; в этом поэтическом мире видное место принадлежит труду, но скорее как радостному идеалу, чем как отражению реальности. Это одно бывало не раз поводом для нападок на Кольцова, поводом для отрицания в нем истинной народности. На самом деле именно романтически обобщенный колорит поэзии Кольцова и, прежде всего, в теме труда делает поэзию его особенно глубокой, исторически особенно жизнеспособной. То же можно отнести к лирическому герою Кольцова вообще, к его психологическому облику. Облик этот и не имеет в виду полного воспроизведения типических черт народной социальной психологии; он не столько точен и конкретен, сколько символичен. Удаль, душевный размах, энергия, с другой стороны — уныние и чувство бессилия в лирическом герое Кольцова вовсе не задуманы как социальная и национальная характеристика современного поэту русского крестьянина. Взяв от народной песни ее эстетическую и психологическую основу, ее чистосердечие в раскрытии душевного мира, Кольцов на этой основе раскрыл переживания современного человека, романтика 30-х годов, — переживания общечеловеческие и народные одновременно, поскольку именно народность позволяла раскрыть подлинную человечность.

Для Некрасова — народного поэта нового исторического периода — значение Кольцова трудно преувеличить. Легко угадать, что близость к Кольцову скажется в поэзии Некрасова не столько в конкретных образах и мотивах, сколько в общем направлении поэзии.

В истории творчества Некрасова можно довольно точно установить момент первоначального воздействия Кольцова. В «Мечтах

и звуках», написанных еще при жизни Кольцова, нет ни малейшего его отголоска. Интерес к Кольцову был, вероятнее всего, внушен Некрасову Белинским и во всяком случае относится к годам сближения с ним, т. е. не раньше 1842 г. Некрасов был гласным издателем посмертного собрания стихотворений Кольцова (совместно с Н. Я. Прокоповичем; негласным и основным был Белинский). Книга разрешена была цензурой 5 февраля 1846 г.; замысел издания и работа над ним относятся, очевидно, к 1845 г. В том же 1845 г. Некрасов гостит у Герцена и там, под влиянием споров между западниками, пишет стихотворение, которое самого его поражает «странностью содержания» (I, 519) и которое он именно поэтому и через десять лет решается напечатать, только выдав за перевод из Ларры: «Я за то глубоко презираю себя...». На самом деле, это был первый у Некрасова отзвук Кольцова, и не только потому, что в основе четырехстопных анапестов, зарифмованных как двустишия, здесь угадываются двустопные анапесты Кольцова, но и потому, что, начавшись лермонтовскими самообличительными нотами, стихотворение начиная с четвертого двустишия все больше сбивается на кольцовские мотивы и на кольцовские же, близкие к народным, интонации.

Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны...

Это и тематически, и стилистически неожиданное (после трех первых) двустишие воспринимается как отзвук и «Косаря», и «Русской песни» («Как свою казну трудом нажить?..»).

Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,
Да и умник подчас позавидовать мог!

— это вариация на тему кольцовской песни «Товарищу» («И те ж люди враги, что чуждались тебя, бог уж ведает как, назовутся в друзья»).

И что злоба во мне и сильна, и дика,
А хватаюсь за нож — замирает рука!
(I, 22)

— это опять вариации кольцовских мотивов слабоволия («Да на путь по душе крепкой воли мне нет» и др.). «Странное содержание» стихотворения имело большую судьбу в дальнейшей лирике Некрасова, но важно, что первый эскиз к будущему «Рыцарю на час» был дан по следам и по образцу Кольцова. Это говорит и о том, что Кольцов для Некрасова имел значение не только своей «реальной, здоровой стороной», но и всем существом своего лиризма, вовсе не чуждого противоречивых эмоций. Кольцов показал Некрасову, что и это «странное содержание» может быть выражено во всей простоте народно-песенного языка и стиха. Знаменательно

и то, что мотивы, наиболее родственные Кольцову тематически, выражены стихом, очень близким к соответственному кольцовскому; здесь открывались возможности для всей дальнейшей анапестической ритмики Некрасова.

В 1846 г. им написан «Огородник» — стихотворение, оставшееся по своему общему стилю в его поэзии единственным, но важное как промежуточное звено. Написанное на мотив, близкий кольцовскому «Бегству», но с более резким и вызывающим демократизмом в основе, оно стилизовано под ту условную народность, которая у самого Кольцова была пережитком традиции русских «романсов» и «баллад». Эффектные внешние образы красавца-героя и красавицы-героини нарисованы приемами, которые и у Кольцова восходят не столько неспосредственно к народной песне, сколько к стилизациям Дельвига или Цыганова.

Кольцов был первым в русской поэзии поэтом, выразившим эмоцию радостного труда. Он выразил эту эмоцию, как романтик, не в том смысле, что искусственно придал ее герою, но в том смысле, что здесь, в ущерб *точности* отражения типических переживаний труженика, были подняты до художественного идеала психологические явления, менее типические, но зато наиболее жизнеспособные и многообещающие. Перефразируя слова Гоголя о Пушкине, можно сказать, что Кольцов дал русского земледельца «в его развитии»; он мог это сделать, конечно, лишь потому, что зародыш этого развития уже существовал. Эта черта была глубоко принципиальной и обещала совершенно новое восприятие всей социальной действительности. «Придет ли ему в голову, — писал Гл. Успенский, имея в виду Пушкина, — что этот кое-как в отрепья одетый раб, влачащийся по браздам, босиком бредущий за своей клячонкой, чтобы он мог чувствовать, в минуту этого тяжелого труда, что-либо кроме сознания его тяжести».[31] В этих словах Успенского, как и во всем, что им сказано о Кольцове, сквозь высокую оценку просвечивает и переосмысление кольцовской поэзии: пахарь, нарисованный здесь Успенским, — это уже не вполне кольцовский пахарь; в системе кольцовских образов нет ни босого раба, ни клячонки, ни тяжести труда. Противоречие, замеченное Успенским, было лишь заложено в поэзии Кольцова, но не было в ней раскрыто. Раскрыто оно было Некрасовым.

Поэтический мир Некрасова ближе к кольцовскому, чем к чьему-нибудь другому, уже потому, что труд является основным двигателем этого мира (в прямом или скрытом виде), а труженик (и в первую очередь крестьянин) — основным его деятелем. Но поэтический мир Кольцова при всем том был условно романтическим миром; и тема труда входит в него в идеальном, сублими-

---

[31] Г. И. Успенский. Крестьянин и крестьянский труд. (Поэзия земледельческого труда). Полн. собр. соч., т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 37.

рованном, радостном аспекте (более дифференцирован в этой системе *образ* лирического героя). Некрасов знает подлинную диалектику в поэтическом осмыслении темы труда. Он знает нагую реальность тяжелого труда и отражает его с той прямотой и верностью, какие стали обязательными после достижений натуральной школы:

Бедная баба из сил выбивается,
Столб насекомых над ней колыхается,
Жалит, щекочет, жужжит!
. . . .
Слезы ли, пот ли у ней под ресницею,
Право, сказать мудрено...
и т. д.
(II, 153)

Это один аспект на труд. Величайшее напряжение подобной горькой лирики труда, всегда, прямо или скрыто, обличительной в своем существе, — «Железная дорога», где труд, уже не земледельческий, изображается как прямое бедствие. Но знает Некрасов и другой аспект на труд — восходящий прямо к кольцовским «Песне пахаря», «Косарю», и «Урожаю», к таким лирическим мотивам, как «Весело я лажу борону и соху» и т. п.:

Весело видеть семью поселян,
В землю бросающих горсти семян;
. . . .
Но веселей нет поры обмолота;
Легкая дружно спорится работа...
(I, 115)

Здесь (в «Саше», 1855) этот «веселый» колорит мотивирован наивным восприятием подростка. Что этот подросток — помещичье дитя, для Некрасова несущественно, как это видно из «Крестьянских детей», где то же восприятие передано крестьянскому ребенку и где в круг впечатлений включен уже весь круг земледельческих работ:

Но даже и труд обернется сначала
К Ванюше нарядной своей стороной:
Он видит, как поле отец удобряет,
Как в рыхлую землю бросает зерно...
и т. д.
(II, 112)

Однако и для Некрасова дело не только в разных восприятиях ребенка и взрослого, но и в том, что детское восприятие открывает какие-то существенные «стороны» в самом труде. В самой тяжелой «страде деревенской» заложены те возможности, которые обещают не только веселую работу кольцовского пахаря, но и тот труд будущего человечества, о котором мечтал Чернышевский, когда писал свой четвертый сон Веры Павловны. Что для Некрасова это именно так, показывает другая его картина страды —

в поэме «Мороз, красный нос», в которой и радость, и тяжесть труда соединяются в одно почти неразложимое целое:

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться,
Бог нам послал урожай!
. . . .
Спинушка ноет с натуги,
Руки и ноги болят,
Красные, желтые круги
Перед очами стоят...
Жни-дожинай поскорее,
Видишь — зерно потекло...
Вместе бы дело скорее,
Вместе повадней бы шло...

(II, 184—185)

Эта многосторонность и сложность решительно разлучала Некрасова с той славянофильски-тенденциозной поэзией, которая создавала фальшиво идиллические картины крестьянского труда (даже и крепостного), картины, на фоне которых кольцовские песни кажутся сдержанными и умеренными. Такова, например, картина жатвы в «Бродяге» Ив. Аксакова:

Ну-те вы, девки, покиньте прохлады:
Вновь оржаные, томящие страды!
В поле рассыпьтесь, берите серпы,
Жать и вязать золотые снопы!..
Левой рукой забирая колосья,
Каждая правой их режет серпом,
Звонко друг дружке пошлют отголосья,
Выжатым вместе сойдутся путем.
Прочь сарафаны! иль жар вас знобит?
Душно ль вам стало? купанье пособит!

Ни язык — довольно колоритный, ни стремление к эмпирической точности не могут устранить впечатления фальши, отличающего эту картину и от Кольцова, и от Некрасова. Стремление к точности создает даже комический эффект: «*Левой* рукой забирая колосья, каждая *правой* их режет серпом» — наблюдение безукоризненно (курсив мой, — *В. Г.*). Вся страда хоть и названа «томящей», но представлена каким-то легким роздыхом между прежними «прохладами» (?) и ожидающим после работы купаньем (которое изображено куда подробнее, чем самая работа).

От Кольцова к Некрасову идет и вся вообще традиция *ролевых* стихотворений, герой которых наделен социально-психологической характеристикой именно как герой из народа. Но Некрасов пошел на этом пути гораздо дальше Кольцова. Кольцов и в *ролевых* своих стихотворениях оставался, прежде всего, лириком. Основным поэтическим заданием его было не создание образа-характера, а то лирическое содержание, которое с этим образом соединялось. Лиризм содержания лишь мирился с известной условностью обра-

зов, воспринимавшихся на фоне народно-песенных образов «молодца» и «девицы». Но уже у Кольцова эти образы расцвечивались и более конкретными красками: в «молодце» проступали черты «селянина», «пахаря», «косаря», «бедняка»; в круг поэтических тем входили социальные отношения и противоречия. Правда, очертания социальных тем в поэзии Кольцова неопределенны. Бедность в его поэзии — почти всегда роковая неизбежность, которая может изменить облик человека, но которую сам человек изменить не властен; иногда это расплата за свою же вину; труд в его поэзии показан скорее в свете внутреннего мира человека, чем в связи с условиями мира внешнего. Неопределенность эта имела идеологические основания и в романтической системе закономерна. Важно, что в пределах этой системы Кольцов дал неизмеримо больше, чем кто бы то ни было из его предшественников, внес в поэзию новые оттенки социальной психологии в форме, им разработанной, — в форме песенно-лирического монолога с характерной речевой окраской. Язык героя Кольцов строил на основе живой речи, слегка и, может быть, бессознательно (а потому и не навязчиво) окрашивая его просторечиями и диалектизмами. Но уже явно сознательно Кольцов вносил в язык героя песенные формулы и этим придавал ему общепоэтический, приподнятый над живой речью характер.

Некрасовские монологи типа «Застенчивости» (1852), «Думы» (1860), «Калистрата» (1863) и многие другие восходят к Кольцову, но поэтические проблемы, стоявшие перед Кольцовым, решены в них во многом иначе. Часть этих монологов — как «Застенчивость» — непосредственно смыкается с субъективной лирикой Некрасова, как это бывало и у Кольцова. Другая и наибольшая часть стоит на рубеже эпоса или прямо развертывается в большие лиро-эпические полотна — такие, как «Коробейники» или «Мороз, красный нос». Большая, чем у Кольцова, широта и свобода в изображении и в оценках действительности сказывается, прежде всего, в юморе Некрасова, который идет от Гоголя и Пушкина, почти минуя Кольцова. Само собою разумеется, что и весь идеологический и литературный путь, пройденный Некрасовым, предопределил гораздо большую четкость социальной тематики, социально-психологического портрета, наконец — языка героя. И если в «Думе» 1860 г. Некрасов еще варьирует кольцовские монологи, то все последующие переклички с кольцовскими темами, напротив, ясно свидетельствовали о разнице поэтических систем.

В «Коробейниках» Некрасов близко подошел к сфере кольцовских поэтических мотивов: в основе, как нередко у Кольцова, природа, труд и любовь являются как нераздельное поэтическое содержание. Но на такой основе Некрасовым не только создано большое сюжетное целое, но и речи героев и автора даны в таком многообразии оттенков лиризма и юмора, с таким богатством бытового и психологического рисунка, какие не могли появиться

в поэтической системе Кольцова. Наглядно обнаруживается это в том эпизоде, который всего ближе к Кольцову по теме. Это тема двух кольцовских стихотворений — «Молодая жница» и «Грусть девушки», она же — тема пятой главы «Коробейников» (и уже приводившихся выше глав «Мороза, красного носа»).

Извелась бы неутешная,
Кабы время горевать,
Да пора страдная, спешная, —
Надо десять дел кончать.
. . . .
Стелет лен, а неотвязная
Дума на сердце лежит:
«Как другая девка красная
Молодца приворожит?»...
и т. д.

(II, 133)

При общей лирической основе (единство природы, труда и любви), при сходной психологической ситуации несомненно и различие: кольцовская «красная девица» — только носительница лирической темы; некрасовская Катеринушка и особенно Дарья — конкретные и сложные характеры. Что дело здесь отнюдь не только в жанре и объеме, показывают такие некрасовские миниатюры, как «Что думает старуха», «Катерина», «С работы» и др.

Кольцов открыл Некрасову также возможности обновления стихового ритма, причем Некрасов, конечно, не соблазнился воспроизведением кольцовской строфики. Уже первые отражения поэзии Кольцова у Некрасова 40-х годов только отправлялись от кольцовских анапестов, но не повторяли их. «Дума» и «Калистрат» обновляют кольцовскую хореическую строфу (известную, впрочем, и Дельвигу) уже тем, что рифмуют по крайней мере половину строк и всегда почти с окончаниями на сходные формы (коровушку — головушку, говеючи — жалеючи), создавая этим параллелизмом строения в «Думе» особую эмоциональную напряженность, не лишенную иронии, а в «Калистрате» — комические эффекты. Осторожный ввод рифмы придал особый характер также излюбленному размеру Кольцова, его «пятисложнику» — размеру «Урожая» и «Леса», — в том единственном случае, когда Некрасов уже в конце своего пути применил его в песне «Аммирал вдовец» («Кому на Руси жить хорошо»). Наконец, самый размер «Кому на Руси...», впервые использованный Некрасовым в «Зеленом шуме», — размер, не чуждый Кольцову, хотя и не специфичный для него.

Все это показывает, что в усвоении ритмов, которые вводились в поэзии со знаком «народности», Некрасов проявлял большую свободу и самостоятельность. Он не торопился ими пользоваться, но вспоминал, когда тема этого требовала, и о сравнительно редких образцах.

5

Наследник Пушкина, Лермонтова и Кольцова, Некрасов в то же время — великий поэт новой исторической эпохи, поэт глубоко индивидуальный, не подражательный. Иначе и быть не могло. Поэтическая сила и поэтическая самобытность Некрасова обнаруживаются с особенной показательностью в тех случаях, когда поэты, исторически старшие и даже иногда влиявшие на Некрасова, сами подчиняются его влиянию, как бы вовлекаются в его орбиту.

Огарев был очень важным звеном между Лермонтовым и Некрасовым. Его лирика душевных диссонансов, нарочито «бесцветная» по художественным средствам, смыкается с поздним Лермонтовым, автором «И скучно, и грустно», «Завещания», «Ребенку»; в то же время своими трагическими интонациями, своими подчеркнутыми прозаизмами, призванными снять с действительности ее условно-поэтический блеск, лирика эта предвосхищает Некрасова. Замечательно при этом, что во многих случаях явных и близких соответствий между этими поэтами нельзя говорить о влиянии ни Лермонтова на Огарева, ни Огарева на Некрасова. Ни «И скучно, и грустно», ни «Завещание» не были еще напечатаны, когда Огарев писал уже такие стихи, как «Мгновение» (1839):

Нет, право, эта жизнь скучна,
Как небо серое бесцветна,
Тоской сжимает грудь она
И желчь вливает неприметно;
И как-то смотрится кругом
На все сердитей понемногу;
И что-то ничему потом
Уже не верится, ей богу!

Некрасов мог не знать ни «Станции», ни «Утра» Огарева (написанных в 1839 г. и в свое время не напечатанных), когда писал свои «Последние элегии», между тем он был в них близок Огареву не только общим характером стиля, но и деталями. Но Некрасов не мог не знать «Деревенского сторожа» Огарева (напечатанного в 1840 г.), его «Кабака» (1841), его «Избы» (1842) — тех стихотворений, в которых Огарев — прямой его предшественник.

В «Кабаке» Огарева («Выпьем, что ли, Ваня...») перед Некрасовым был образец социально-характерного монолога с интонациями, еще более подлинными, еще более свободными от поэтической условности, чем в подобных монологах у Кольцова В «Избе» перед Некрасовым было первое после Пушкина развитие пушкинского намека на поэзию деревенских будней («В избушке распевая, дева...» и т. д.):

Только за работой
    Молодая дочь
Борется с дремотой

Во всю долгу ночь,
И лучина бледно
Перед ней горит.
Все в избушке бедной
Тишиной томит;
Лишь звучит докучно
Болтовня одна
Прялки однозвучной
Да веретена.

На этой основе возникли, но совершенно затмив ее, гениальние строки из «Мороза, красного носа»:

Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога его чужедальная
Долгую — нитку тяну...

(II, 189)

Преемственность во всех этих случаях ясна. Но «Арестант» (1850; напечатан в «Полярной Звезде», 1857) — случай более спорный: Огарев, строя свой диалог часового с заключенным, не мог знать ни некрасовского «Извозчика», ни «Вина», напечатанных в 1855—1856 гг.[32]

Начиная с 50-х годов, творческие взаимоотношения Некрасова и Огарева вообще не всегда поддаются анализу: сходный круг образов и мотивов появляется у обоих поэтов независимо друг от друга. Эта общность обусловлена характером самого времени. Таковы, например, символы сеятеля и пашни, появившиеся у Огарева в 1858 г. («‹К В. А. Панаеву›» — «Когда в цепи карет...»):

...Так сеятель усталый
Над пашнею, окончив труд немалый,
Безмолвствуя в раздумии стоит
И на небо, и на землю глядит:
Прольется ль свежий дождь над почвой оживленной,
Или погибнет сев, засухою спаленный?

Некрасов впервые дал символический образ сеятеля раньше Огарева — еще в «Саше» («Сеет он все-таки доброе семя... В добрую почву упало зерно»), но углубленный и обобщенный смысл придал ему позже — сначала в строках 1861 г.:

Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведреный день впереди...

(II, 107)

затем — в стихах последних лет: «Сеятелям» и «Сон».

[32] В посмертном издании 1879 г. оба стихотворения были отнесены Пономаревым к 1848 г. Есть основания оспаривать эту дату: черновики «Извозчика» находятся в тетрадях 1855—1856 гг., и появился он в «Современнике» в 1855 г. Рукопись стихотворения «Вино» не сохранилась, но в печати оно появилось опять-таки позднее. — В Полном собрании стихотворений и писем (т. I, М., 1948, стр. 554) в отношении стихотворения «Извозчик» принята датировка В. В. Гиппиуса. *(Прим. ред.)*.

Другой случай — огаревские «Размышления унтер-офицера» (1869), которые интонационно и ритмически восходят к «Размышлениям у парадного подъезда»:

Душит нас генеральчик с полчишком,
Душит нас и чиновник с крестишком,
Душит нас что ни есть господин...

Ив. Аксаков — поэт-славянофил, поэт совсем иного, чем Некрасов, социального облика, иного идейного направления. Однако и он, противостоя оживавшему в 50-х годах эстетизму и настойчиво внося в свою поэзию общественно-обличительное содержание, невольно вовлекался на этом пути в сферу влияния Некрасова, и его более поздние гражданские стихи иногда являются откликами некрасовских.

Показателен в этом отношении обмен посланиями между Полонским и Ив. Аксаковым в 1856 г. Полонский в своем послании определил поэзию Аксакова словами «твой жесткий, беспощадный стих» — т. е. почти так, как Некрасов определял собственную поэзию («Мой суровый, неуклюжий стих»). Самоопределение Некрасова появилось в печати вслед за посланием Полонского («Русская беседа», 1856, № 6; «Современник», 1856, № 8), через несколько месяцев Ив. Аксаков напечатал ответ Полонскому. Зная или не зная в момент создания ответа некрасовский «Праздник жизни...», он пишет о своей музе: «Сурово песнь ее звучала»; наконец, прямо подхватывает мотивы некрасовской «Музы»:

И вот, тоской объят душевной,
Из хора всех доступных муз,
Я с музой бодрой, строгой, гневной
Вступил в воинственный союз!

Вовлекается в орбиту Некрасова и такой поэт, как Аполлон Майков, отчасти продолжавший идиллически-славянофильскую линию Ив. Аксакова, но, прежде всего, стремившийся следовать за Пушкиным, воспринятым односторонне в его «олимпийском» классическом образе. Однако действительность врывалась и в замкнутый поэтический мир Майкова, и тогда «классицизм», лежащий в ее основе, уступал реалистическим тенденциям, а тяготеть к реалистической поэзии, минуя Некрасова, было уже невозможно. И Майков иногда прямо перепевает Некрасова (его «Под дождем» 1856 г. — явный перепев некрасовской «Бури» 1853 г.); иногда, по-видимому, пытается учиться у Некрасова, усваивая его бытовую и социальную конкретность («Дурочка», 1851; «Поля», 1862). Глубоких результатов это обращение к Некрасову поэта, ему чуждого, иметь не могло, и Майков в общем самоопределяется и дальше как «классик», как русский «парнасец». Тем знаменательнее тот диапазон воздействий, какой могла охватывать поэзия Некрасова.

Более глубокие идейно-художественные колебания отражены в поэзии Полонского. Знаменательно, что человеческий и поэтический образ Некрасова был для Полонского как бы знаком этих колебаний. Полонский то пишет (в конце 60-х годов) стихотворение в защиту Некрасова, то в 1872 г., напротив, активно выступает против него в стихотворении «Блажен озлобленный поэт» (в первоначальной редакции прямо противопоставляя свой идеал поэта Некрасову),[33] то откликается на смерть Некрасова сочувственными стихами и тогда же (1878) пишет свою «Узницу», примыкая к некрасовским мотивам борьбы и жертвы. Существеннее, однако, другое: то, что самый образ лирического героя в основных и наиболее самостоятельных стихах Полонского отчасти близок некрасовскому. Мотивы неудовлетворенности и тревоги, восприятия природы, людей и личных чувств не как явлений замкнутого эстетически самоценного мира, но в свете общественной жизни, — все это разлучало Полонского и с Майковым, и с гораздо более ему близким Фетом и приближало к Некрасову. Но для полной идейно-художественной близости сходства эмоционального колорита было недостаточно. Некрасовский реалистический стиль был обусловлен его связью с народной почвой; отрывом от этой почвы предопределялась смутность положительных оценок и перспектив поэзии Полонского; перейти пределы романтического мировоззрения и стиля Полонский не мог.

Если даже поэты, занимавшие промежуточные, а то и прямо враждебные позиции могли подчиняться поэтическому воздействию Некрасова, неудивительно, что в родственной ему сфере демократической поэзии влияние его было безусловным и полным. Здесь, как выразился И. Н. Розанов, Некрасов был окружен «послушной армией».[34] Случаи прямых выпадов учеников против учителя, возникавших в частных осложнениях идеологической борьбы, иногда в результате непониманий и недоразумений («Песня Еремушке» Минаева, «Поэту-обличителю» Никитина), не ослабляют общего итога. То, что создавалось в русской поэзии в ближайшем некрасовском окружении, нередко звучало энергично и выразительно, но здесь не было создано ничего, что по творческому уровню и по историческому значению могло быть сопоставлено с Некрасовым; не было внесено в достигнутое им ничего принципиально нового.

Последователи Некрасова, как это часто бывает с последователями великих поэтов, усваивали не столько всю его художественную систему в целом, сколько порознь отдельные ее эле-

---

[33] Ср. примечание Б. Эйхенбаума к этому стихотворению в кн.: Я. П. Полонский. Стихотворения и поэмы. Л., 1935, стр. 730—732. (Б-ка поэта. Большая серия).

[34] И. Н. Розанов. Некрасов (Жизнь и судьба). Изд. «Колос», Пгр., 1924, стр. 96.

менты: его пафос борьбы, его иронию и юмор, его реалистическую изобразительность. Революционная лирика Михайлова и Добролюбова нередко звучала выразительно и энергично, и все же некрасовские «Размышления у парадного подъезда» имели в революционных кругах, даже и позднейших лет, еще больший отклик, хотя и не заключали в себе непосредственно революционной темы. И в позднейших революционных песнях еще ощутима ближайшая связь с Некрасовым, — стоит вспомнить хотя бы известные строки из песни Л. Радина:

К царству свободы дорогу
Грудью проложим себе —

восходящие к некрасовский «Железной дороге»:

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

(II, 205)

Для сатирической поэзии 60—70-х годов влияние Некрасова было определяющим. Рядом с Некрасовым-сатириком ближайшее место занимал Добролюбов-сатирик; это было место непосредственного сотрудника, иногда и соавтора, настолько близкого Некрасову, что размежевание между их текстами оказывается подчас затруднительным.

Из плеяды сатирических поэтов 60—70-х годов выделяется Василий Курочкин, но и он шел по некрасовскому пути, иногда прямо варьируя его сатирические мотивы («Ни в мать, ни в отца», 1859; сравни с «Нравственным человеком» Некрасова).

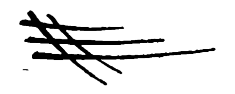
Третья струя — бытовая, изобразительная и сюжетная — отразилась полнее всего в Никитине. Никитин по своей исторической роли никак не может, конечно, быть сопоставлен ни с Некрасовым, ни с Кольцовым, как равный с равными. Никитин — поэт-эклектик; это убедительно было показано Чернышевским и закреплено эпиграммой Некрасова («Никитин, мещанин-поэт, различных пробует пегасов»; IX, 251); наиболее своеобразным бывал он там, где был наименее притязателен, — в лирических пейзажах. В сюжетных стихотворениях Никитина, в его бытовых сценках, даже в наиболее удачных из них, некрасовская крестьянская (и шире — демократическая) тематика измельчена, разменена на эмпирические зарисовки быта и почти никогда не поднимается до художественных обобщений (характерный пример: «Ночлег извозчиков» — длинное стихотворение, все «движение» которого основано на том, что извозчики торгуются с хозяином). Можно даже сказать, что художественно наиболее убедительны те стихотворения Никитина, в которых он и не пытается следовать Некрасову, — такие, как «Лесник и внук» или «Вечер после дождя», где откровенно продолжается традиция деревенских

идиллий романтической поэзии и создаются предпосылки для тех «гекзаметров», которыми Златовратский изображал деревню и крестьянский труд.

Что никитинская линия могла отделяться от некрасовской, показал Суриков, который в личной лирике перепевал некрасовские мотивы «диссонансов», а в своих бытовых, «ролевых» и пейзажных стихотворениях следовал именно за Никитиным, как бы играя роль его посмертного продолжателя; иногда он выполнял эту роль успешно, но он не указал никаких новых возможностей по сравнению даже с Никитиным, не говоря уже о Некрасове.

От собственно-лирической струи Никитина, очень слабо выраженной и в конечном счете восходящей опять-таки к Некрасову, протягиваются нити разве только к лирике Надсона (сравним, например, «Незаменимая, бесценная утрата» и «Завеса сброшена — ни новых увлечений...» Надсона). Но слабый и робкий голос Надсона, при всей его поэтической подлинности (и характерности для своего ограниченного исторического периода), никаких путей в будущее тоже не открывал, а был либо несколько осложненным продолжением той же некрасовской линии, либо отходом от нее в направлении к «камерной» поэзии, к принципам условно-поэтической «красивости», т. е. к принципам, Некрасову чуждым.

Историко-литературное место творчества Некрасова, как творчества великого поэта, и не могло быть ограничено только узкой сферой «своего» направления, им созданного, и всего, что к нему непосредственно примыкает. Поэзия Некрасова — узел, в котором стянуты все основные нити русской поэзии от Пушкина до Маяковского и дальше, до наших дней. Но изучение своеобразных и сложных соотношений творчества Некрасова с новейшей русской и современной советской поэзией выходит за рамки данной статьи.



Чернышевский-стиховед

Мнение, что эстетика Чернышевского не была «разрушением эстетики» (как формулировал ее содержание Писарев), можно считать общепризнанным после убедительной мотивировки Плеханова. И все-таки, несмотря на произведенную переоценку, заглавие предлагаемой статьи рискует прозвучать парадоксом, хотя, намереваясь говорить о Чернышевском как стиховеде, я имею в виду материал не новый, а вошедший в собрание его сочинений и, стало быть, общедоступный. Очевидно, теоретическое наследие Чернышевского не во всем приведено в должную ясность; а потому, во избежание ошибок при оценке предлагаемого материала, следует припомнить основные линии теоретической поэтики Чернышевского, поскольку она намечается в его эстетической диссертации и других высказываниях на ту же тему.

Реабилитация «прекрасной действительности», на которой построена диссертация Чернышевского, еще не обязывала к отрицанию художественно-прекрасного или, по удачной формулировке Плеханова, «*сама по себе*, его эстетическая теория не исключала интереса к эстетическим достоинствам художественных произведений»[1] (курсив Плеханова). Однако самое понятие «эстетического достоинства» с неизбежностью должно было подвергнуться в эстетике Чернышевского переоценке, а за этой переоценкой, с тою же неизбежностью, последовала переоценка значения отдельных искусств. Вряд ли возможно поэтому отрицать, что значительная доля «разрушительного» элемента в эстетике Чернышевского все же заключалась. Вспомним такие, например, полемические утверждения «Эстетических отношений искусства к действительности»: «произведений архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусства... Архитек-

[1] Г. В. Плеханов. Н. Г.Чернышевский. Сочинения, т. V, ГИЗ. М., 1925, стр. 312.

тура... отличается... от мебельного мастерства не существенным характером, а только размером своих произведений... Живое тело не может быть *удовлетворительно* передано мертвыми красками... Инструментальная музыка — подражание пению, его аккомпанемент или суррогат (курсив мой, — *В. Г.*)».[2] Цитаты эти — не случайно вырванные из контекста фразы; это сгущенные формулировки мыслей, нашедших там же исчерпывающее обоснование; при этом при выборе цитат, я оставил в стороне все, что сказано об относительных недостатках искусства по сравнению с действительностью и взял лишь недвусмысленные осуждения целого искусства (архитектура) или его части (инструментальная музыка; портретная живопись — за исключением только старых и больных лиц, удовлетворительность которых в лучших образцах признает и Чернышевский).

Наиболее точной формулой для теоретической позиции Чернышевского было бы «разрушение романтического идеализма в эстетике»; но попутно под ударами Чернышевского-полемиста «разрушались» и некоторые области художественного творчества, некоторые искусства. Это никак не относится, однако, к поэзии.

Сам Чернышевский не раз выделяет в ряду искусств именно искусство словесное — поэзию. В его рецензии 1854 г. на перевод поэтики Аристотеля есть место, отдельные выражения которого могут быть (и отчасти были) истолкованы в узко-утилитаристическом смысле: взятое без купюр, оно говорит только об идеологической актуальности искусства — и прежде всего словесного. Искусство «содействует распространению образованности, ясных понятий о вещах — всего, что приносит умственную, а потом принесет и материальную пользу людям. Искусство *или, лучше сказать, поэзия* (*одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении*) распространяет в массе читателей огромное количество сведений» (II, 273; курсив мой, — *В. Г.*). Приведенные строки говорят о тех общеидейных основаниях, какие были у Чернышевского для защиты именно поэзии(поэзии — в смысле словесного искусства вообще). Если за окончательным решением обратимся к диссертации Чернышевского, то увидим, что параллель между поэзией и действительностью привела к выгодам не в пользу поэзии. Равносильно ли это «разрушению эстетики» в применении к поэзии? Внимательное чтение этих страниц диссертации убеждает в том, что упреки Чернышевского направлены не на существо поэзии, а только на

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15 томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 55, 57, 63. (Далее произведения Чернышевского цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте). — Интересно сопоставить точку зрения Чернышевского с реакцией против романтической эстетики в начале 1830-х годов, когда архитектура и музыка — искусства, наиболее выдвигавшиеся романтическими теоретиками, тоже были взяты под сомнение. См. об этом в кн.: В. В. Гиппиус. Гоголь. Изд. «Мысль», Л., 1924, стр. 43 и сл.

определенные *формы* поэтического искусства, на определенные традиции, которые, с его точки зрения, должны быть преодолены. Так, исходя из понятия «общеинтересного», как должной основы искусства, Чернышевский осуждает преобладание любовной интриги в повествовательной и драматической динамике (II, 65, 83—84), но ведь над любовной интригой еще в начале 40-х годов издевался Белинский,[3] и тогда же Гоголь[4] противопоставил ей интригу социально-экономическую, независимо от какого бы то ни было «разрушения эстетики». Дальше — сурово осуждает Чернышевский не изжитое до тех пор типологическое деление на «героев» и «злодеев» и защищает «портретность», но тот же Белинский в 1840 г. смеялся над «злодейственными лицами» с ярлычками на лбу,[5] а «портретность» еще в 1825 г. защищал Грибоедов.[6] Если Чернышевский считает, что «монологи и разговоры в современных романах немногим ниже монологов классической трагедии» (II, 84),[7] то и этим скрытым композиционным требованием он только примыкал к переживаемому в половине 50-х годов моменту эволюции самой литературы: упрек Чернышевского, очевидно, не относится к таким произведениям, появившимся одновременно с работой его над диссертацией, как «Отрочество» Л. Толстого, «Фанфарон» Писемского, «Испытание» Хвощинской. Наконец, слова — «а если выводимое лицо сделает какой-нибудь инстинктивный, необдуманный шаг, автор считает необходимым оправдывать его из сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тем, что „действие не мотивировано“» (II, 84) являются выражением уже наметившейся к половине 50-х гг. реакции против психологизма в литературе; реакция эта вскоре была поддержана Добролюбовым, и вслед за ним Ткачевым, а в самой литературе нашла таких приверженцев, как Писемский и Салтыков.[8]

Таким образом, в своих отношениях к поэзии Чернышевский является лишь представителем «натуралистической» поэтики,

---

[3] В. Г. Белинский. Русский театр в Петербурге. («Князь Даниил Дмитриевич Холмский». Драма Н. В. Кукольника). Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 494—496.

[4] Н. В. Гоголь. Театральный разъезд. Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 142—143.

[5] В. Г. Белинский. Александринский театр. («Иоанн, герцог финляндский». Драма г-жи Вейсентурн). Полн. собр. соч., т. IV, 1954, стр. 15.

[6] А. С. Грибоедов. Письмо к П. А. Катенину. Первая половина января 1825 г. Сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 557—558.

[7] По стилю, а не по качеству; смысл — «столь же изысканны».

[8] Ср. письмо М. Е. Салтыкова-Щедрина к П. В. Анненкову от 25 ноября 1875 г. о Гонкурах (М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. XVIII, М.—Л., 1937, стр. 323—325) и письмо А. Ф. Писемского к Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 г. с воспоминаниями о литературе 1840-х годов (А. Ф. Писемский. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 364—367). Оба натиска настолько резки, что без пропусков не могут быть напечатаны.

а отнюдь не отрицателем и разрушителем.* Но и эта позиция сама по себе еще не обязывала к признанию *стиховых* форм в поэзии, напротив, в натуралистической поэтике всегда потенциально заключались элементы реакции против них. Реакция эта началась еще в 30-х годах вместе с укреплением позиций повести и романа и сказалась к концу 40-х годов в почти полном отказе журналов печатать у себя стихи.[9] Герой первой повести Салтыкова («Противоречия», 1847 г.) произносит такие знаменательные слова: «Пора нам стать твердою ногою на земле, а не развращать себя праздными созданиями полупьяной фантазии»... и вскоре после этого — «Неужели всю жизнь сочинять стихотворения, и не пора ли заговорить простою, здоровою прозою?».[10]

В 1846 г. Л. Н. Толстой, если верить воспоминаниям Назарьева, заметив в руках у своего товарища «Демона», «иронически отнесся к стихам вообще».[11] Правда, это не мешало Толстому в 1852—1854 гг. самому приняться за писание стихов, но, с другой стороны, и собственное стихотворчество не помешало ему отрицать Пушкина до тех пор, пока «Цыганы» не были им прочитаны в *прозаическом* французском переводе. Когда в 1864 г. Писарев объявил «стиходелание» — «при последнем издыхании»,[12] то с этим, как с фактом, согласился и Тургенев; в 1866 г. в разговоре с тем же Писаревым он говорил: — «поход против стихов в 1866 году! да ведь это антикварская выходка! архаизм!».[13] И действительно, журналы 60—70-х годов, сохраняя техническую традицию заполнять пробелы в журнальных книжках стихами, печатают по преимуществу переводы.

В половине 50-х годов поход против стихов, во всяком случае, еще не был архаизмом, но критики — пятидесятники в этом походе не участвовали. Чернышевский, прежде всего, неоднократно рецензирует стихотворцев, и к целому ряду их (Некрасову, Огареву, Щербине, отчасти Плещееву) относится с сочувствием. Уже из этого видно, что сама по себе *стиховая* форма не вызывала со стороны Чернышевского никакого отпора. Даже в наиболее ути-

---

* Об особом смысле термина «натурализм» в статьях В. В. Гиппиуса см. во вступительной заметке «От редакции» (*Примечание редактора*).

[9] См. об этом в ст.: Д. Благой. «Из прошлого русской литературы (Тургенев — редактор Фета)». «Печать и революция», 1923, № 3, стр. 45—64.

[10] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 92.

[11] В. Н. Назарьев. Жизнь и люди былого времени. В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. Изд. 2-е. Гослитиздат, М., 1960, стр. 61; См. также: П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. I. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 133, 255, 309; Запись Толстого в дневнике от 27 декабря 1852 г. Полн. собр. соч., т. 46, ГИЗ—Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 154.

[12] Д. И. Писарев. Цветы невинного юмора. Сочинения, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 359.

[13] И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания. (Воспоминания о Белинском). Собр. соч., т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 287.

литаристическую из своих статей (уже цитированную рецензию на перевод Аристотеля) Чернышевский определенно включил защиту стихов: «из чтения романов, повестей, по крайней мере исторических, *даже стихотворений*, которые пишутся людьми, во всяком случае стоящими по образованности выше, нежели большинство их читателей, масса публики... узнает многое» (II, 274; курсив мой, — *В. Г.*). Ограничительное «даже» относится к так называвшемуся «чистому» искусству, но, — продолжает несколько ниже Чернышевский, — «много было поэтов, которые сознательно и серьезно хотели быть служителями *нравственности* и *образованности*» (II, 274; курсив мой, — *В. Г.*). Здесь одновременно повышается интенсивность признания ценности поэзии и вместе с тем дается более широкое толкование прежнему выражению «новые сведения». Если же принять в расчет не эту одну статью, а совокупность всех высказываний Чернышевского о поэзии, то будет очевидно, что его критические мнения не сводятся к публицистике. Никитин и Бенедиктов были осуждены им, *как художники*: первый за «мозаики, составленные по книгам, а не с натуры» (III, 500), второй за недостаток фантазии, натянутость выражений и безжизненность картин (III, 610). А в 1857 г. в рецензии на стихотворении Щербины он так формулирует свою критическую позицию: «Автономия — верховный закон искусства... Пусть только он (— поэт) блюдет свободу своего таланта от всяких насилований; пусть всею фантазией своею предается тому, чем переполняет жизнь душу его: от избытка сердца, должны говорить уста поэта» (IV, 544).

Наконец, появившийся в 1863 г. роман Чернышевского «Что делать?» был в некоторых главах пересыпан стихотворными цитатами (см. четвертый сон Веры Павловны и конец пятой главы). При одновременном натиске так называвшегося «нигилизма» на стихи, это стихотворство Чернышевского не могло не обратить внимания современников. В «Отечественных записках» 1863 г. (старой редакции) есть любопытное «обличение» Чернышевского. Приведем отрывок из четвертого сна Веры Павловны с цитатами — «И сладкие речи, как говор струй...» «Милый друг погаси...», «Wie herrlich leuchtet...»; дальше торжествующим курсивом набраны такие слова Веры Павловны, как «нега любви», «любовь золотая, прекрасная» и т. п. Цитате придан характер мистификации; раскрытие авторства Чернышевского приберегается к концу для максимального эффекта. Выписка эта дает рецензенту повод отмежевать сотрудников «Современника» от сотрудников «Русского слова»: «Странно, что и Добролюбов, в последний год своей жизни, заговорил как будто что-то недобролюбовское, тоже бросился в идеальность чувства, даже начал писать лирические стихи... Нет, это не новые люди, г. Чернышевский, и вы сами, и ваша Вера Павловна, и Лопухов, и Кирсанов, и Добролюбов — вот гг. Зайцев и Бурбонов — те, действи-

тельно, новые люди...».[14] Рецензент ломился в открытую дверь: имея все права называться *новым человеком* в подлинном смысле этого слова, Чернышевский в нарочитой погоне за этим названием вовсе не нуждался.

Мы убедились, что стиховая форма не только не отрицалась Чернышевским, но и пользовалась его расположением. Однако и этого еще не достаточно для зачисления Чернышевского в стиховеды. Можно ценить стихи, но ценить в них не то, что делает их стихами; ценить их тематику и семантику и оставаться равнодушным к фонике и ритму. К такому отношению близок был Добролюбов. Сам писавший стихи, он в качестве теоретического требования выдвигал минимум расстояния между стихами и их мыслимым прозаическим переводом. «При переложении этого описания в прозу», — так комментирует Добролюбов понравившееся ему стихотворение Жадовской, — «не было бы надобности изменять ни одного выражения. Нам это кажется большим достоинством». Очевидно, что все собственно *стиховое* в рецензируемом поэте не займет внимания Добролюбова; если он и предъявляет технические требования, то минимальные: — не быть небрежным в отделке, т. е. не отступать от общепринятого технического канона, «лучше бы было, если бы среди рифмованных стихов не встречалось стиха без рифмы, если бы стих не оканчивался на „но“ в рифму с „суждено“ (против enjambement, кстати сказать, неоднократного у Лермонтова, — *В. Г.*) ... иногда даже ударения ставятся довольно произвольно: это обстоятельство весьма важно для нашего стиха, которого вся звучность основана на ударениях».[15] Последнее замечание представляет собою случай максимальной для Добролюбова стиховедческой наблюдательности.

Знакомясь с критическими статьями Чернышевского, мы очень скоро настраиваемся на ожидание, что в области собственно стиховедческого интереса Чернышевский не пойдет дальше Добролюбова. Настроение это питается главным образом рассеянными у Чернышевского параллелями между формой и содержанием: параллель эта обставляется, как водится, метафорами и притом наименее выгодными для формы. Поэтическая форма уподобляется то *покрою платья* (предпочтение, естественно, оказывается прочности материала и точности мерки), то *полировке мебели* (II, 458) (что, очевидно, не соответствует сути дела, так как мебель без полировки возможна, а поэзии без формы не бывает). Надо однако заметить, что первая метафора (покрой платья), при всей ее неизбежной приблизительности, была все же шагом вперед по сравнению с такими расхожими метафорами, как

---

[14] Рецензия на «Стихотворения» А. Фета (М., 1863) в отделе «Литературная летопись». «Отечественные записки», 1863, № 10, отд. II, стр. 217. Бурбонов — псевдоним Д. Д. Минаева.

[15] Н. А. Добролюбов. Стихотворения Ю. Жадовской. Полн. собр. соч., т. I, ГИХЛ, Л., 1934, стр. 374—375.

форма — сосуд, содержание — жидкость, из которых с очевидностью вытекало *безразличие* формы. «Покрой платья» не безделица: и если Чернышевский выражал готовность «примириться скорее с недостатками формы» (покроя), чем с недостатками содержания, то и эта позиция предполагала известный максимум терпимых «недостатков формы», предполагала «портного», воспитанного в определенных традициях «покроя», такого, при котором ценный материал не был бы испорчен.

Разгадывая смысл метафор Чернышевского, я имею в виду единственно устранение «противоречий», так как для знакомства с суждениями Чернышевского о поэтической, в частности, стихотворной форме, мы располагаем материалом несравненно более ценным. Материал этот дает, прежде всего, статья в «Современнике» 1855 г. об анненковском издании Пушкина (кстати, та же самая, и даже та же самая вторая глава ее, где находится и сравнение поэтической формы с полировкой мебели!). Пушкинская версификация дает Чернышевскому повод поднять и своеобразно разработать общий вопрос — о свойственном русскому языку стихотворном *размере* и о наиболее пригодной для русского стиха *рифме*.

Самая постановка темы была в 1855 г. фактом совершенно исключительным. Ведь уже в 1835 г. литературный учитель Чернышевского — Белинский — заявлял: «конечно, странно *в наше время* с важностью рассуждать *о таких мелочах как стихотворные размеры*, октавы, или о больших и малых буквах, и придавать *этим вздорам* какую-нибудь важность» (курсив мой, — В. Г.).[16] С тех пор за все двадцатилетие интерес к стихосложению не повышался.[17]

Попытка Чернышевского пересмотреть вопросы русской версификации вдвойне интересна тем, что, обнаруживая неожиданное для своего времени внимание к стихотворной технике, Чернышевский вместе с тем пытается идти по пути наибольшего, а не наименьшего сопротивления. Вместо того чтобы безоговорочно осудить стиховую форму вообще, как стеснительную, или наоборот, — безоговорочно преклониться перед стиховым каноном Пушкина, «художнический гений» которого сам же Чернышевский называл «великим и прекрасным» (II, 516),[18] Чернышевский пытается противопоставить пушкинским метрическим тенденциям новые принципы, более, по его убеждению, соответствующие духу

---

[16] В. Г. Белинский. О жизни и произведениях сира Вальтера Скотта. Сочинение Аллана Каннингама. Полн собр. соч., т. I, 1953, стр. 346.

[17] Вышедшая в 1837 г. «Теория русского стихосложения» Алексея Кубарева возникла и частично печаталась в конце 1820-х годов. «Русское стихосложение» (1853) Перевлесского тоже никаких горизонтов не открывало (зато чуть не сбило с прямого пути юношу Ф. М. Решетникова).

[18] Преклонение перед гением Пушкина не помешало, впрочем, Чернышевскому приписать Пушкину стихи Вяземского (Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15 томах, т. II, 1949, стр. 474, 859).

русского языка и, стало быть, более передовые в эволюции стихотехники.

Выдвигая положение, что принятая со времени Ломоносова версификация «не так натурально приходится к свойствам нашего языка, как, например, к свойствам немецкого, из которого была заимствована без всяких перемен и приноровлений» (II, 469)[19] — Чернышевский подверг его основательному (для своего времени) исследованию.

«Пересмотрев любой стихотворный сборник», — пишет Чернышевский, — «мы будем поражены преобладанием ямба над всеми остальными размерами в русской поэзии» (II, 469). Так, Пушкиным с 1818 по 1830 г. написано (лицейских стихов Чернышевский не считает):

ямбом	— 175	стихотворений
хореем	— 29	»
амфибрахием . . .	— 7	»
дактилем	— 6	»
анапестом	— 1	стихотворение

«Мы видим, что из остальных размеров, кроме ямбического, Пушкин писал почти только хореическим (особенно с 1828 г., как бы утомясь однообразием ямба); а размеры, имеющие трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий и анапест), употреблял чрезвычайно редко. Но замечательно то обстоятельство, что эти немногие стихотворения все принадлежат к лучшим или любимейшим, по общему правилу, что все редкое бывает или особенно удачно, или особенно неудачно» (II, 470).[20]

Задавшись вопросом о причинах преобладания ямба (и хорея)[21] в русской поэзии, Чернышевский объясняет это явление законами немецкого языка, из которого наше стихосложение заимствовано: «Двусложные стопы (ямб и хорей) господствуют в немецкой версификации, потому что немецкая речь, говоря вообще, сама собою укладывается в двухсложные стопы, имея ровное число слогов с ударениями и без ударений. Не то в рус-

---

[19] Ср. слова Надеждина [Летописи отечественной литературы (Отчет за 1831 год. «Телескоп», 1832, № 1, стр. 152—153)]. — «поэтический наш метр выкован на германской наковальне» и Гоголя (может быть и повлиявшего на Чернышевского) — «впопыхах занял он (Ломоносов, — *В. Г.*) у соседей-немцев размер и форму, какие у них на ту пору случились, не рассмотрев, приличны ли они русской речи» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, 1952, стр. 371).

[20] Чернышевским сделаны примечания: «Черная шаль», «Песнь о вещем Олеге», «Подражание корану» («И путник усталый...»), «Узник», «Кавказ». — «Вакхическую песню» Чернышевский почему-то считает «исключением», хотя в этой же статье приводит из нее цитату.

[21] Причин преобладания ямба над хореем Чернышевский не касается и в дальнейшем, забывая о своем первоначальном наблюдении, рассматривает двусложные метры в совокупности.

ской речи. *Наши слова вообще многосложнее; мы не ставим более одного ударения на сложных словах* (курсив мой, — *В. Г.*); гораздо реже, нежели немцы, делаем ударение на местоимениях и частицах» (II, 470). Как видим, Чернышевский довольно близко подходит к определению действительной разницы между немецкой и русской акцентовкой как основой метрики.

«Чтобы видеть, в какие стопы всего естественнее должна ложиться русская речь», Чернышевский пробует «сосчитать количество ударений, в ней находящихся» (II, 470). Для этого он с необычной для своего времени наивностью пользуется *статистическим методом.* Он берет 8 строк из повести Писемского «Виновата-ли она» и еще по $3^1/_2$ строки из двух других отрывков и просчитывает в них число слогов и число ударений. Атонированные слова в расчет не принимаются, в чем можно видеть скорее внимание к языковым фактам, чем тенденциозную переделку, так как в ряде случаев, где ударение необязательно, оно все же отмечено.[22]

Соединив итоги всех трех отрывков, Чернышевский получает на 351 слог — 118 ударений, т. е. одно ударение на 3 слога с уклонением от этой нормы, равной только $^1/_{120}$. «Нам кажется», — заключает Чернышевский, — «что из этих цифр нельзя не извлечь заключения, что ямб и хорей, требующие в 30 слогах 15 ударений, далеко не так естественны в русском языке, как дактили, амфибрахии, анапесты, требующие в 30 слогах 10 ударений» (II, 471).

Сама по себе мысль Чернышевского — возвести законы чередования метрических ударений к естественной языковой акцентовке и для этого запастись статистическими данными из анализа немерной речи — была и смелой, и в конечном счете плодотворной. Подлинное осуществление она нашла только в стихологической литературе нашего времени, в работах Б. В. Томашевского и Г. Шенгели. Новейшие стиховеды — через 60 с лишним лет после попытки Чернышевского, естественно, могли обставить свою работу всеми необходимыми научными гарантиями. И, конечно, в свете научного стиховедения метод Чернышевского никакой критики не выдерживает.

Ясно, прежде всего, что сам по себе *средний* арифметический итог ничего не доказывает, раз не принято во внимание взаимоотношение между *различными* акцентными типами слов. Затем — прозаическая речь может, конечно, быть материалом для наблюдений над акцентовкой, но *нормой* для стиха быть не может; современный стиховед пользуется сравнительно-статистическим методом не для нормальных выводов, а для эмпирических наблю-

---

[22] Например, в случаях: «не знаете-ли кого-нибудь из ваших товарищей», или «в приемах его видна была беспечность». «Он» и «я» в именительных падежах у Чернышевского всегда атонированы.

дений над особенностями той и другой формы. Можно также заметить, что 351 слог — материал, недостаточный для выводов; если воспользоваться значительно большим материалом, собранным в книге Г. Шенгели[23] (50 000 слов и 134 273 слога), — средняя цифра получится несколько иная — 2.68, а не 3.

Но самая крупная ошибка Чернышевского заключалась в том, что подсчет слогов и ударений он произвел только в одном из двух сравниваемых рядов — в прозаическом. Стихотворная речь, по его мнению, в таком просчете не нуждалась, так как в ней взаимоотношение слогов и ударений предопределено метром. На самом деле это, разумеется, не так. Если, воспользовавшись статистическими данными Б. Томашевского[24] (процентное отношение слов разного акцентного типа в «Евгении Онегине»), вычислить отношение числа слов к числу ударений у Пушкина (в «Евгении Онегине»), то окажется, что оно равно 2.6 (на 45 000 слогов — 17 300 ударений), т. е. получается цифра, почти совпадающая с цифрой нормального отношения числа слогов к числу ударений в прозе (2.68). Объяснение заключается в той же таблице Томашевского, из которой видно, что около 15% в «Евгении Онегине» составляют слова длиннее трехсложных, и свыше 36% — слова трехсложные, причем процент амфибрахических слов всего на 0.3% ниже процента слов ямбических (26.5 и 26.8).

Это возражение отчасти предвидел и сам Чернышевский и сделал оговорку, которая лишний раз показывает его внимательное отношение к вопросам стихосложения, но и лишний раз свидетельствует о трудности индивидуальных занятий стихотехникой в периоды коллективного понижения стихологических интересов. Согласно замечанию Чернышевского, «если в ямбических и хореических стихах принято разрешение некоторые стопы оставлять без ударений, то это признавалось „вольностью", которой по мере возможности старались избегать; следовательно, затруднительность размера не отстранялась этим. Кроме того, допускаясь без всяких определенных правил, эта вольность разрушает стройность стиха: в наших так называемых четырехстопных ямбах, собственно читаемых с двумя ударениями (всегда?, — *В. Г.*) как двухстопные стихи (двухстопные пеонические), беспрестанно встречается необходимость считать и три ударения, а иногда и все четыре; этот беспорядок не оскорбляет нас только потому, что слишком привычен нам» (II, 471).

Замечание, что пропуски ударений считались «вольностью», что их «старались избегать», характеризует не пушкинское время,

---

[23] Г. Шенгели. Трактат о русском стихе, ч. I. Изд. 2-е, ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 20.

[24] Б. Томашевский. Ритмика 4-стопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». В кн.: Пушкин и его современники, вып. 29—30. Пгр., 1918, стр. 155.

а время Чернышевского — время обеднения ямбического ритма, когда неизбежные в ямбе безударные стопы в сознании среднего читателя, действительно, могли казаться «вольностью». Ритмически обедненный ямб отучал читательское ухо ценить самый принцип ритмического разнообразия в пределах одного метра. Чернышевского, как видим, это разнообразие даже раздражает; свои реформационные надежды он связывает с обновлением не ритма, а самого метра.

Вторая оговорка, которую делает Чернышевский — о гекзаметре [«из наших слов не следует, чтобы гекзаметр (по преимуществу дактилический стих) был сродни русской версификации» (II, 471)], интересна тем, что резюмировала мысль, которая вскоре, по другому поводу, была Чернышевским распространена. В «Современнике» была помещена рецензия Чернышевского на сборник П. Леонтьева «Пропилеи», где Чернышевский — как видно, решительно заинтересованный в этот год вопросами стихосложения, — ставит вопрос, следует ли переводить Гомера на русский язык гекзаметром.

Исходя из верной по существу мысли, что русский гекзаметр не равен и не может быть равен гекзаметру греческому, основанному на иной версификационной системе, Чернышевский отказывается называть гекзаметр Жуковского — гекзаметром. Это — чистый дактиль с редкими хореями, которые чем реже, тем менее уместны («довольно частые для того, чтобы раздражать ухо неправильным нарушением дактилического размера, но слишком редкие для того, чтоб ухо привыкло к этому нарушению и ожидало его, как чего-нибудь правильного»; II, 554). Поэтому Чернышевский советует переводить Гомера каким угодно размером — «из тех, музыкальность которых понимает русское ухо: ямбом, хореем, дактилем, амфибрахием, анапестом; если угодно, правильным смешением ямба с анапестом или хорея с амфибрахием...» (II, 555).[25]

Это борьба с гекзаметром, воскрешающая полемику 1815 г. Капниста с Уваровым, на первый взгляд кажется мало убедительной. Истинный смысл ее вскрывается в том месте статьи, где Чернышевский высказывается против enjambement в гекзаметре с точки зрения требований *мелодики*: «Беспрестанное перенесение фразы из одного стиха в другой, совершенно противное духу нашего стихотворения, окончательно убивает всякую возможность читать гекзаметр, как размер, понятный русскому уху. Мы не знаем, как пели рапсоды свои гекзаметры; но ни один русский *не скажет, чтобы возможно было петь следующее*:

---

[25] Чернышевский не заметил, что «правильное смешение хорея с амфибрахием» — тот же самый дактилохорей, только более однообразный (что, впрочем, было для Чернышевского достоинством).

Но когда наконец обращеньем времен *приведен был*
Год, в который *ему возвратиться назначили боги*
В дом свой, в Итаку (но где и в объятиях верных
друзей *он*
Все не избег от тревог) преисполнились жалостью боги
Все. Посидон лишь единый упорствовал гнать Одиссея...

А стихи, которых невозможно пропеть, едва ли заслуживают имени стихов...» (II, 554—555; в стихотворной цитате курсив Чернышевского, остальной курсив мой, — *В. Г.*).

В связи с выдвиганием в диссертации Чернышевского *вокальной музыки* на первое место, в связи с выбором именно песенных цитат в романе, в связи с подобным заявлением Добролюбова (см. выше) — эти строки, думается, проливают новый свет на основные черты литературного сознания пятидесятников. В связи с этим и в анализе мелодики Некрасова главное ударение должно быть сделано на его *песенных* тенденциях.[26] Что же касается, в частности, отношения Чернышевского к enjambement, то признание его «противным духу нашего стихотворения» не соответствует литературным фактам. Enjambement'а не чуждался ни Пушкин (в поэмах), ни Лермонтов (в 5-стопных «размышлениях»), ни даже — в некоторых случаях — Некрасов (в «Филантропе», «Саше» и др.). Заявление Чернышевского и здесь характеризует прежде всего его самого и те литературные тенденции, выразителем которых он был.

Важно также и то, что, выражая недовольство нерешительностью дактилохореических сочетаний у Жуковского, Чернышевский не затрудняется рекомендовать принцип *комбинации* метров (хотя примерные комбинации предлагает, как мы видели, неудачно). Это лишний раз указывает на стремление Чернышевского обновить классическую версификацию, в которой до того времени (и даже до времени значительно позднейшего) индивидуальные и групповые тяготения к созданию разностопного метра[27] канонизованы не были. Стремление Чернышевского к метрическому «порядку», сказавшееся в его суждениях о ямбе и о гекзаметре, нисколько этой реформационной тенденции не противоречит. Конечной (хотя бы и смутной) целью его было, как видно, обращение к новым версификационным *принципам*, а не простое узаконение розничных «вольностей». Но педантичен

[26] Это отчасти сделано Б. М. Эйхенбаумом в его интересной статье: Некрасов (Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Изд. «Academia», Пгр., 1924, стр. 233—279). Исчерпывающего объяснения мелодики Некрасова не дано ни в этой статье, ни в специальном труде того же автора по мелодике. Надо думать, что такое объяснение и невозможно без привлечения к делу современной Некрасову эстетики и литературной критики.

[27] Они обнаруживаются еще в XVIII веке, особенно в лирике Сумарокова, необычайное метрическое разнообразие которой, к сожалению, до сих пор ускользало от внимания исследователей. Об опытах первой трети XIX века и их теоретическом обосновании см. в кн.: Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов (Опыт историко-литературной оценки). ГИЗ, Л., 1924, стр. 35—39.

он тоже не был, и допускал спорадические «вольности», если только их можно было мотивировать. Это видно из интересной позднейшей заметки Чернышевского по поводу собрания стихотворений Некрасова:

«Вообще по поводу „Примечаний“ должно пожалеть о претензии составителя их поправлять стихи Некрасова, кажущиеся ему неправильными. Напрасно он испортил текст своими поправками. — Обыкновенный повод к поправкам дает ему „неправильность размера“; а на самом деле размер стиха, поправляемого им, правилен. Дело в том, что *Некрасов иногда вставляет двусложную стопу в стих пьесы, писанной трехсложными стопами*; когда это делается так, как делает Некрасов, то *не составляет неправильности*. Приведу один пример. В „Песне странника“ (в «Коробейниках») Некрасов написал:

Уж я в третью: мужик! Что ты бабу бьешь?

В „посмертном издании“ стих поправлен:

...Что ты бабу-то бьешь?

Некрасов *не по недосмотру, а преднамеренно* сделал последнюю стопу стиха двухсложною; это дает *особенную силу* выражению. Поправка портит стих. Так и в других случаях» (I, 751; курсив мой, — *В. Г.*).

Как видим, «нигилист» и «разрушитель эстетики» Чернышевский обнаруживает гораздо большую стихологическую чуткость, чем, например, такой представитель «чистого» искусства, как Тургенев, который в интересах умеренности и аккуратности «Тютчева заставил расстегнуться и Фету вычистил штаны» (его слова), т. е. изуродовал, на правах редактора, их выбивавшиеся из шаблона, ритмически и семантически смелые стихи.

В приведенной заметке Чернышевского о Некрасове можно видеть намек на точки соприкосновения между теоретической позицией Чернышевского и практикой Некрасова.

Он подтверждается тем историческим экскурсом, которым Чернышевский заключает свое рассуждение о размерах:

«У *Жуковского* было гораздо более разнообразия в размерах, нежели у Пушкина; амфибрахий встречается у него гораздо чаще; попадается и дактиль (мы говорим не о гекзаметрах, которые, как бы ни были прекрасны, все-таки дурны), и анапест; Пушкин возвратился к исключительному господству ямба. А между тем, кажется, что трехсложные стопы... и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хорей... Не можем не заметить, что *у одного из современных русских поэтов* — конечно, вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительною любовью перед ямбом и хореем» (II, 471—472; курсив мой, — *В. Г.*).

Историческая перспектива, намеченная Чернышевским, в общем верна; но если некоторые явления в прошлом опущены им, очевидно, по их малой заметности, то лишь полемическими соображениями можно объяснить неупоминание имени Фета. Аноним последней фразы — конечно, Некрасов, действительно воскрешавший трехдольные размеры[28] — впрочем, без особых для широких путей поэзии последствий, так как никакие индивидуальные усилия не властны были удержать русский стих от предстоящей ему летаргии; когда же с начала 80-х годов началась новая стиховая эпидемия,[29] расхожим размером остался тот же — только многостопный — ямб и, кажется, только 4-стопный анапест пытается с ним соперничать. Позднейшие трехдольники символистов примыкали не к некрасовской, а к фетовской традиции.

В той же статье о Пушкине Чернышевский затронул и другую, не менее значительную, стихологическую тему — о рифме. Это замечательное место я приведу с самыми незначительными пропусками:

«Обычаи нашего стихосложения также очень стеснительны для русских рифм. Было бы слишком долго доказывать здесь исчислениями и сличениями, что в немецком, французском и английском языке находится гораздо большее, нежели в русском, число рифмующих слов для каждого слова. . .[30] Вообще, самое беглое сравнение убеждает, что в немецком (не говоря уже о французском и английском) слова рифмуют по принятым ныне правилам в гораздо большем количестве,[31] нежели у нас, потому рифмы могут быть менее стеснительны для поэта и для достинства стихов.

«Поэтому нам кажется, что и *рифма* в русском языке должна существовать с некоторыми *особенными условиями*, вытекающими из сущности языка. Один шаг к этому сделан уже *поэтом, о котором говорили мы выше* и который также любит *дактилическую* рифму — это, по крайней мере, разнообразит рифмы. Но младость-радость, ночи-очи и т. д., кажется, нуждаются в большей свободе,

---

[28] Наблюдение Чернышевского подтверждается статистикой некрасовских размеров. Из 3304 строк стихотворений, датированных в «Стихотворениях» под редакцией К. Чуковского (ГИЗ, Пгр., 1920) временем с 1845 по 1855 г. включительно, относительно большая часть (43.25%) падает на трехдольные размеры (в совокупности). Второе место (43.04%) принадлежит ямбу и третье (13.71%) — хорею. Надо заметить, что в итог вошла и неопубликованная в свое время поэма «Белинский» (192 строки четырехстопного ямба), а также, что в общей процентной цифре я объединяю как традиционные ямбичные строки, так и сравнительно свежие размеры «Пьяницы», «Прекрасной партии» и т. п.

[29] См.: Н. К. Михайловский. Заметки о поэзии и поэтах. Сочинения, т. VI, Изд. «Русское богатство», СПб., 1897, стр. 590—620.

[30] Следует пример легкости подбора рифм на слово «Band» по алфавиту: fand, Hand, kannt и т. д.

[31] В выноске Чернышевский касается причин богатства немецкой рифмы. Главные причины: 1) однообразие в расположении ударений; 2) близость ударений к концу; 3) самая краткость слов.

чтобы разорвать свой несносный союз. Русская рифма, нам кажется, могла б довольствоваться *не одинакостью*, а *подобностью* звуков, как это бывает иногда у Кольцова. Конечно, это созвучие должно быть сильно, резко, чтобы быть заметным» (II, 472; курсив мой, — *В. Г.*).

Замечательна здесь одновременная защита двух возможностей обновления стихового канона: 1) дактилическая рифма и 2) неточная рифма. На Некрасова Чернышевский ссылается только как на любителя *дактилической* рифмы; для рифмы неточной ему понадобилось обращение к прошлому — к Кольцову, хотя и здесь он мог бы отчасти опереться на того же Некрасова.[32] Еще с большим основанием мог бы он опереться на Никитина, пользовавшегося уже в это время неточной рифмой с исключительной настойчивостью;[33] удержали Чернышевского, очевидно, и здесь полемические соображения литературно-общественного характера.

Трудно сказать, что имел в виду Чернышевский в словах «созвучие это должно быть сильным, резким, чтобы быть заметным». Может быть, он предвидел будущий путь неточной рифмы, ориентирующийся на совпадение предударных согласных. Во всяком случае некрасовская рифмовка была компромиссной и в смелости уступала рифмовке Никитина, представлявшей разнообразнейшие случаи «подобности звуков». Из 23 случаев неточной рифмы, отмеченных мною у Некрасова (до 1855 г.), все, кроме одного («мерещится—мечется»), представляют собою рифмовку заударного глухого с соответствующим ему звонким.[34] Интересно, что значительная часть неточных рифм падает на рифмы дактилические — что отчасти объясняется их сравнительной редкостью, а вместе с тем и меньшей стертостью в поэтическом обиходе. Для ожидаемого Чернышевским обновления версификации такой факт, как *неточная дактилическая* рифма, мог быть особенно плодотворен.

---

[32] Из 56 известных за 1845—1854 гг. стихотворений Некрасова (разного размера) дактилическая рифма встречается в восьми, причем в большей части проходит через все стихотворение в чередовании с мужской. Из того же числа неточная рифма (имею в виду только несовпадение заударных гласных) встречается спорадически в тринадцати стихотворениях всего 23 раза, из которых 9 пар мужских, 5 — женских и 9 — дактилических. Следует отметить стихотворение «Влас», единственное, где встречаются 3 неточные рифмы (все дактилические), причем одна в первой же рифмующейся паре строк («воротом—городом»).

[33] В 76 рифмованных стихотворениях, написанных за 1849—1854 гг., наблюдается 93 случая неточной рифмы (у Некрасова за то же время — 13 случаев). На рифмику Никитина впервые обратил внимание С. М. Городецкий (доклад его в Обществе ревнителей художественного слова «Об ассонансах у Никитина» в 1912 г.). См. также: В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Изд. «Academia», Пгр., 1923, стр. 194 и сл.

[34] В десяти случаях это соответствие **д—т** (типа **ходит—колотит**), в четырех случаях — **б—п** (типа **судьбы—толпы**), в трех случаях — **з—с** (типа **картузы—усы**), в трех случаях — **ж—ш** (типа **ничтожную—роскошную**) и, наконец, в двух случаях — **г—к** (**смуглой—куклой, мыкаю—книгою**).

Теоретическая защита неточной рифмы под пером Чернышевского — факт очень значительный. Известное письмо Ал. Толстого, датируемое 1859 г., отстаивало только свободу безударных гласных; рифмы же типа «грузно—дружно» — Ал. Толстой осуждал.[35] И вот оказывается, что еще за 4 года до этого письма выдвигается — притом не в интимной переписке, а на страницах распространенного журнала, еще более смелое требование «не одинакости, а подобности звуков», причем, как видно из ссылки на Кольцова, не исключаются и согласные. Это заставляет и к *практике* неточного рифмования в 50—60-е годы (у Некрасова и Никитина) отнестись не как к «поэтической вольности» или небрежности, а как к закономерному в эволюции стиха факту, нашедшему соответствие и в литературном сознании современников.

Свое «отступление» Чернышевский заключает защитой самого *принципа рифмы*. Защита в устах «разрушителя эстетики» даже неожиданная, если вспомнить, что борьба с рифмой не прекращалась в течение всей первой трети XIX века и, стало быть, задолго до самого возникновения проблемы «разрушения эстетики» и борьбы со стихом. Еще Карамзин утверждал, что «русский язык не сотворен для поэзии, а особливо с рифмами», обещая «начав писать белыми стихами, всех заставить подражать себе»,[36] и Востоков называл рифму «побочной прикраской» и советовал употреблять ее «не так часто и не во всяком роде поэзии».[37] Если во втором десятилетии века Бобров и Павел Львов в своей «безрифменной» позиции успеха не имели,[38] а сам Карамзин еще раньше обратился к стихам рифмованным, то в начале 20-х годов Кюхельбекер в «Аргивянах» и Жуковский в «Орлеанской деве» [39] усваивают «пятистопные без рифм» — драме, за ними

---

[35] Письмо А. К. Толстого к Б. М. Маркевичу от 4 февраля 1859 г. Собр. соч., т. IV, Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 107—109.

[36] Разговор с Карамзиным о белом стихе приводит Г. П. Каменев в письме к С. А. Москотильникову от 10 октября 1799 г. В кн.: Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный В. А. Соллогубом. Кн. 1. СПб., 1845, стр. 50.

[37] А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, доп. и испр. СПб., 1817, стр. 88.

[38] Ср. в «Послании к Галичу» А. С. Пушкина (1815):

И трубку разжигают
Безрифминым лихим! ...

Раньше у К. Н. Батюшкова в «Послании к стихам моим» (1804—1805):

Зачем Безрифмину бумагу не марать?
Всяк пишет для себя: зачем же не писать?

[39] «Орлеанская дева» закончена в 1821 г.; отрывки из «Аргивян» были опубликованы в альманахе «Мнемозина», ч. II (М., 1824, стр. 1—28). Но Пушкин в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1829) писал: «У нас

последовал и Пушкин. Позднейшие возражения Пушкина против рифмы и предсказание, что «со временем мы обратимся к белому стиху»,[40] общеизвестны. Если в пору расцвета стиха раздавались такие — и достаточно громкие — голоса, то в годы натурализма и преобладания прозы естественно было бы ожидать со стороны натуралистов, даже и мирящихся со стихом, возражений против стихов рифмованных. Отчасти такие возражения и раздавались: известно, например, остроумие Салтыкова: «Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая».[41] Чернышевский не был, однако, в числе разрушителей рифмы; интересна и его мотивировка: «Но в том, что рифма должна остаться необходимою принадлежностью русского языка, невозможно сомневаться; *вся история русского народного стихосложения показывает его стремление приучить себя к рифме*» (II, 472; курсив мой, — *В. Г.*). Думаю, что современная наука не откажется подписаться под последним положением Чернышевского. Сам Чернышевский имеет в виду, прежде всего, соприкосновение устной поэзии с книжной («стихосложение нашей народной поэзии само покидает свои прежние правила, учится новым, принятым нашею литературою со времени Ломоносова и тем само изобличает свою слабость сравнительно с новою версификациею»; II, 473) — факт, всецело подтверждаемый новейшими записями. Но «стремление приучить себя к рифме» сказывается не только в этом, а и в тех следах «эмбриональной» былинной рифмы, для изучения которой ценный материал и комментарий дает названная выше работа В. М. Жирмунского.[42]

В заключение я хочу иллюстрировать стихологические взгляды Чернышевского (в частности на рифму) собственными его стихотворными опытами. О существовании этих опытов известно давно, но внимания исследователей и они до сих пор не привлекали. Это, прежде всего, «Гимн деве неба» (т. е. Артемиде) — экзотическая поэма в 444 строки, с исторической декорацией и сюжетом (действие — в Сицилии, во время войны с Газдрубалом). Написанная в ссылке в 1870 г., она появилась в печати только в 1885 г. под псевдонимом «Андреев»; первоначально предполагался псевдоним «Дэнзиль Элиот» и помещение поэмы в «Вестнике Европы»; но

первый пример оному (белому стиху, — *В. Г.*) находим мы, кажется, в „Аргивянах“». (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 141). Вероятно, «Аргивяне» написаны раньше и в литературных кружках были известны.

[40] А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург. (Беловая редакция). Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л. 1949, стр 263.

[41] А. М. Скабичевский. Несколько воспоминаний о М. Е. Салтыкове. В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Гослитиздат. М., 1957, стр. 281.

[42] В уже цитированной рецензии на «Пропилеи» Чернышевский также говорит: «русские стихи без рифмы вялы, тяжелы, скучны, потому необходимы в переводе Гомера рифмы» (II, 555).

Стасюлевич либо забраковал поэму, либо уклонился от сотрудничества Чернышевского по другим причинам. Взглядов Чернышевского на метрику поэма не поясняет: она написана «испанским» размером — 4-стопным белым хореем с чередованием женских и мужских окончаний, т. е. тем размером, который был известен еще в 1790 г. с баллады Карамзина «Граф Гваринос». Но для отношения Чернышевского к рифме «Гимн» кое-что дает. Хорей его — белый, но при внимательном рассмотрении значительная доля стихов оказывается связанною разными типами созвучий. При этом случайной рифмовки, которая скорее всего свидетельствовала бы о технической небрежности, почти нет; на всем протяжении длинной поэмы встречается всего 2 раза (холмами—рвами, поспешат — освободят). Зато встречаем разнообразные типы звуковых повторов, приближающихся к рифме и часто настолько сложных, что высказанные в 1855 г. теоретические соображения Чернышевского невольно вспоминаются. Вот — важнейшие: 1) неточная рифма в тесном смысле слова (ассонанс с относительным совпадением согласных): «разъяренных—Кархедону», «длилось—было», также «площадь—ходят», «полемарх—враг»; 2) ассонанс с совпадением опорных предударных согласных: полный — типа «вождь—его», и неполный — типа «остановил—рвы»; 3) ассонанс в широком смысле слова — типа «храмом—запад»; 4) консонанс в широком смысле слова — мужской, типа «лук—враг», и женский, типа «нет вам—кротком»; 5) консонанс с анафорой — «лик—лук», «ваш—вождь» (в обоих случаях также совпадения заударных); 6) консонанс со сложным согласным повтором: «храма—время», «полнôчи—Панôрмы»; 7) смысловой параллелизм или контраст: «его—их», «день—ночь».

Иногда попадаются очень сложные фонические узоры, распространяющиеся не только на крайние слова строки:

Светлы веют предков тени
На пурпурных облаках,
И в объятья принимают
Тени павших в этот день.

(XV, 915)

(инструментовка на «е» в первой и на «а» в третьей строке; ассонированье второй строки с третьей; женско-мужская рифмовка крайних строк при внутренней рифме последней строки — «тени—день»).

Кроме того, широко пользуется автор и повторением слов (иногда группы слов) как мелодико-фоническим эффектом:

Выходили в поле наши;
Выходил к ним Гамилькар;
Осторожно бились наши;
Бился слабо Гамилькар.

(XV, 911)

Рядом с внутренней рифмой и внутренним ассонансом пользуется он и *внутренним повторением*:

Воздевая к небу руки,
Возвышая к небу взгляд,
С силой грома в звуках слова
Восклицает Эмпедокл...

(XV, 915)

В письме от 18 марта 1875 г. к жене Чернышевский приводит первые 4 строки из другой своей (и тоже экзотической по теме) [43] поэмы:

Волоса и глаза твои черны, как ночь;
И сияние солнца во взгляде твоем,
О, царица сердец и в царстве солнца святом,
В стране гор, стране роз, равнин полночи дочь!

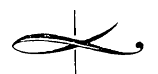
(XIV, 596)

Четыре строки — материал для каких-нибудь выводов недостаточный. На основании их можно только сказать, что, не отступая на этот раз от традиционной рифмовки, Чернышевский прибегает к одному из тех трехсложных метров, которые за 20 лет до того пропагандировал в «Современнике». Кстати — четвертая строка собственной поэмы должна была бы убедить Чернышевского, что и трехдольный метр не всегда означает сочетание одного ударного слога с двумя безударными: здесь на 12 слогов приходится вместо нормальных четырех — целых семь ударений. У Некрасова Чернышевский мог бы найти примеры обратные: 4-стопные дактили с тремя ударениями.

Приведенный материал, думается мне, говорит сам за себя. Он должен убедить еще не убежденных, что в отношениях своих к *поэзии* (и именно к ней) Чернышевский был не разрушителем эстетики, а лишь выразителем натуралистической поэтики 50-х годов, выразителем стремлений не к отмене, а к обновлению поэтических и, в частности, стиховых форм. Словом, и здесь, как и во всей своей литературно-общественной деятельности, Чернышевский был идеологом не анархического разрушения, а революционного созидания.

---

[43] «Леила» въезжает в столицу Персидского царства — Шираз. Ее встречает хор «девушек, служительниц в храме Солнца», и поет... (XIV, 596).



Люди и куклы в сатире Салтыкова

1

Быть сатириком — значит изображать явления жизни воспринятыми как бы в двух контрастных плоскостях — утверждаемой и отрицаемой. Быть социальным сатириком — значит осознать обе плоскости восприятия как социально-контрастные. Но быть сатириком значит, вместе с тем, найти для этого контрастирования литературное выражение. Способы этого выражения различны; в истории литературной сатиры намечаются две основные возможности.

Первая — возможность сатирической *патетики*, обнимающая все случаи, когда «facit indignatio versum», когда преобладают художественные приемы, определяемые *интонацией* и — в связи с ней — синтаксисом, семасиологический же момент отступает назад.

Вторая — возможность *шаржа*, первоначально определяемая словесной *семантикой*, а затем и сюжетом, если он вырастает из эмбриональных элементов, заключенных в значении отдельного слова.

Разумеется, обе возможности друг друга не исключают, и сатира-шарж опирается на соответственную интонационную систему, как сатира патетическая — на соответственную семантику. Но соотношение основных приемов в обоих случаях различно, в зависимости от основной «установки» — на интонацию или на семантику.

При использовании первой возможности — часто, а при использовании второй — вряд ли не необходимо, контрасты сознания не имеют прямого соответствия в литературном выражении. Из двух контрастных плоскостей сознания литературное выражение обычно

получает только одна — именно та, которая соответствует представлению о *нарушенной* норме. «Норма» в этом смысле всегда представляет собою известную абстракцию, и понятие «нарушения нормы» не совпадает с понятием «отступления от действительности». Это станет ясно при ближайшем рассмотрении шаржа, как литературного выражения нарушенной нормы. В приеме шаржа можно различать:

1) Случаи *недостаточной мотивировки* (появление диких зверей на улицах, сбрасыванья с колокольни в «Истории одного города»; высеченный Балалайкин в «Современной идиллии»). Предельным здесь является случай *невозможной мотивировки* (фантастика в шарже — гротеск).

2) Случаи *нарушенной перспективы* (газетное объявление об изготовлении конституций, серьезное обсуждение вопроса о бляхах для городовых — в «Пестрых Письмах»).

Очевидно, что противоположные понятия *достаточной мотивировки* и *ненарушенной перспективы* характеризуют не «действительность», а только некоторую абстрактную «норму». Понятия достаточности и соразмерности условны, и эта условность особенно очевидна там, где материалом сатиры являются факты социально-политической жизни. Этот материал дает сколько угодно примеров явлений, которые с различных точек зрения представляются немотивированными и несоразмерными. Литературные сатирические фабулы отличаются в этом отношении от действительных «фабул» не существом отношении к норме, а выражением этого отношения. Вот почему Салтыков совершенно последовательно защищает свои шаржи с точки зрения реалистического «натурализма», как явления потенциальной действительности («литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел и смел» и т. д.). В этом свете уясняются и следующие слова: «. . . но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той *другой* (курсив подлинника, — *В. Г.*) действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. . .».[1] Пользуясь все тою же терминологией, можно сказать, что в шарже имеют место случаи «преувеличения» (также преуменьшения) и искажения *нормы*, а не действительности. Оба понятия, однако, совпадают в случаях перехода от принципа *недостаточности* мотивировки к принципу *невозможности* мотивировки (имеется в виду здесь, конечно, мотивировка натуралистическая): трюфели или органчик

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Помпадур борьбы (1873). Полн. собр. соч., т. IX, ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 203, 204. (Далее произведения Салтыкова-Щедрина цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте).

в голове. Этот переход осуществляется легко и часто незаметно. Использование фантастики в сатире является только следующим шагом на том пути, который в основе не только не противоречит принципам литературного «натурализма», но и теснейшим образом с этими принципами связан. В этой органичности перехода от элементов «натуралистической» поэтики к элементам фантастики, которые своим происхождением обязаны враждебным «натурализму» романтическим системам, заключается огромный историко-литературный интерес творчества Салтыкова. С русским литературным «натурализмом» Салтыков-Щедрин связан, как один из видных деятелей на всех его этапах: как автор «Запутанного дела» — типичного для «натуральной школы» 40-х годов «физиологического очерка»; позже как автор «Губернских очерков» и родоначальник «обличительного жанра» — новой разновидности той же «физиологической» литературы; как соучастник в деле «разрушения» романтической эстетики, о чем свидетельствует особенно его критико-рецензентская деятельность в «Современнике» и «Отечественных записках»; как автор замечательных достижений в области «фельетонов» и «хроник», в которых жанровые тенденции русского литературного реализма нашли наиболее законченное выражение. Как теоретик и как практик Салтыков-Щедрин был принципиальным «натуралистом». Но стоило этому принципиальному «натуралисту» ступить на путь сатиры-шаржа, и он невольно был увлечен в сферу фантастики, настолько неуловима оказалась граница между *недостаточностью* и *невозможностью* мотивировки. А самый принцип невозможности мотивировки заставлял обращаться к богатому фонду романтической поэтики, где соответствующие образы были разработаны, хотя в большинстве случаев применялись в совершенно иных функциях.

Современная Салтыкову критика не раз затрагивала вопрос о верности его основным принципам «натурализма», и часть критиков, с крайне «натуралистической» же точки зрения, не прощала самого приема шаржа.[2] Другая часть оправдывала Салтыкова и внутреннего противоречия между принципами «натурализма» и шаржа не находила. Так, критик «СПБ. Ведомостей» (1877) писал

---

[2] Критик «Русской газеты» (1878) писал: «сатира его в большинстве случаев не производит должного впечатления, потому что он *слишком густо* кладет краски, слишком ярко освещает предмет, преувеличивает карикатурную сторону и вдруг, *вместо сатиры*, производит *шарж*, где действительность сменяется *фантастическими линиями*, которые ... ослабляют значение сатиры». (Н. Денисюк. Критическая литература о произведениях Салтыкова-Щедрина, вып. III. М., 1905, стр. 249; курсив мой, — *В. Г.*). Недоволен был «карикатурой, доведенной до крайних пределов», и Арсеньев (там же, вып. IV. М., 1905, стр. 199). Чуйко упрекал Салтыкова-Щедрина за «уродливые фигуры», «уродливую, нелепую утрировку» и резюмировал: «впечатление, полученное от очерка Салтыкова, не сатирическое — это скорее впечатление сказки *Гофмана*» (тем же, вып. V. М., 1905,

о «Современной идиллии»: «в очерке много карикатурности и шаржа, свойственных Щедрину, но в данном случае эта карикатурность не вредит делу и доставляет сатирику возможность ярче выставить разные характерные ситуации, вытекающие из его сюжета».[3] Критик «Одесского вестника» того же года говорил: Щедрин поступает, как натуралист (т. е. как естествоиспытатель, — *В. Г.*). Он увеличивает те стороны, которые ему нужны, как микролог увеличивает под микроскопом те предметы, которые хочет изучить, или как физик и химик уединяют действие сил природы и увеличивают их мультипликаторами и реактивами».[4] Вскоре после этого (1879) вынужден был выступить с разъяснениями по тому же вопросу сам Салтыков-Щедрин: «Я не отрицаю, что в писаниях моих нередко встречаются вещи, довольно неожиданные, но это зависит от того, что в любом курсе реторики есть указания на тропы и фигуры... Есть метафора, есть метонимия, синекдоха» (XIII, 265). Арсеньев, занимавший в этом вопросе компромиссную позицию (см. прим. 2), по поводу этих строк писал: «есть, прибавим мы от себя, и гипербола, о существовании которой особенно охотно забывали враги щедринской сатиры»[5] (и, «прибавим мы от себя», — сам Арсеньев в других случаях). Ироническое указание Салтыкова-Щедрина на «тропы и фигуры» само по себе вопроса, конечно, еще не решает, так как самая законность этих именно «тропов и фигур» в общем литературном сознании натуралистически настроенных читателей оспаривалась.[6]

Исходя из понятия шаржа в его двух основных вариациях, как из противоречия норме, — теоретически можно мыслить самые разнообразные сюжетные оформления этих возможностей. Количество основных конструктивных мотивов, возникающих из этих возможностей, однако, ограничено. Не притязая на полноту, попытаюсь наметить важнейшие.

1. Мотив *смерти*, контрастный по отношению к норме — живой жизни [неосуществленный замысел «Книги об умирающих» Салтыкова-Щедрина; ср.: «Монрепо-усыпальница» — о людях, стучащих «мертвыми дланями в мертвые перси» (XIII, 97); «Сказка

стр. 209, 212; курсив мой, — *В. Г.*), а это, как видно, хотя бы из возражений Арсеньева (см.: К. Арсеньев. Салтыков-Щедрин. СПб., 1906, стр. 231), для всей второй половины XIX века было сравнением самым невыгодным.

[3] Н. Денисюк. Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, вып. III. М., 1905, стр. 207.

[4] Там же, стр. 161.

[5] К. Арсеньев. Салтыков-Щедрин, стр. 83.

[6] Впоследствии защищал «причудливые сочетания фантастики с реализмом» в сатире Салтыкова-Щедрина В. П. Кранихфельд (см. его статью: Десятилетие о среднем человеке. «Современный мир», 1907, № 11, стр. 200).

о живых мертвецах» Жемчужникова, в недавнее время — «Пляски смерти» А. Блока и др.].

2. Мотив *болезни*, как контраст по отношению к норме *здоровой* жизни — примеры в «Докторе Крупове» Герцена. Особое распространение в истории сатиры естественно получил мотив, связанный с нарушением психической нормы — мотив *сумасшествия* («Дон-Кихот» Сервантеса, замысел «Дома сумасшедших» Вл. Одоевского, тот же «Доктор Крупов» Герцена, «В больнице умалишенных» Салтыкова — продолжение «Дневника провинциала»).

3. Мотив *сна* — контрастный по отношению к норме *действительной* жизни (сон в «Дневнике провинциала»).

4. Мотив *театрального представления* — контрастный по отношению к норме *подлинной* жизни. Этот мотив, очень распространенный в сатире всех времен от (хотя бы!) Шекспира до Блока, много раз намечен и в сатире Щедрина: особенно в статьях, печатавшихся в «Современнике» 1863 года под заголовком «Наша общественная жизнь», позже — в «Проекте современного балета», в актерстве Молчалина и Иудушки, в наброске сценария оперетки на тему «Вещий сон Рюрика» («Современная идиллия») и во многих беглых сравнениях.

5. Мотив *пространственной экзотики* — контрастный по сравнению с нормой окружающей действительной жизни. Позиция русского натурализма долгое время была антиэкзотической; первые признаки соприкосновения его с экзотическими темами относятся, по-видимому, только к 70-м годам. Салтыков, выступавший еще в 50-х годах с антиэкзотическими формулами («Перенесите меня в Швейцарию, в Индию, в Бразилию... я все-таки везде найду милые мне серенькие тоны моей родины...»; II, 165), мог использовать тему географической экзотики только в пародийной функции и соответственный контраст как комический. Примеры — в «Тряпичкиных-очевидцах», «За рубежом» и особенно — в 12-й и 27-й главах «Современной идиллии» (путешествие Редеди в Зулусию).

6. Мотив *временной экзотики* — контрастный по отношению к норме современной действительной жизни. Сюда относится все сказанное об экзотике пространственной, так как позиция Салтыкова-Щедрина и других натуралистов и в отношении к экзотике исторической была столь же непримиримой. В связи с этим — «История одного города», а также сатирические генеалогии в «Господах ташкентцах»,[7] в «Современной идиллии» главы шестая и восьмая и т. п.

---

[7] См. публикации: В. П. Кранихфельд. Среди «ташкентцев». «Голос минувшего», 1914, № 5, стр. 5—32 (с публикацией отрывков по рукописям); Н. Яковлев. Неизданные произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина. («Господа Ташкентцы»). «Звезда», 1926, № 1, стр. 189—210.

7. Мотив *физиологической экзотики*, — контрастность которого очевидна. Блестящий пример ее использования: лилипуты и великаны Свифта. Ср. микрокефалы — потомки статского советника Иванова в «Истории одного города»; впоследствии — «Маленький человек» Федора Сологуба (в книге «Истлевающие личины»).

8. Мотив *примитива* — контрастный по отношению к живой сложности жизненных явлений. Под этим обозначением следует, собственно, объединить целую группу мотивов, в совокупности играющих в сатире Салтыкова-Щедрина центральную роль, и потому подлежащих особо внимательному рассмотрению.

Имея уже в прошлом большой сатирический опыт, Салтыков в 1879 г. писал: «Перед вами лежит громадная, загадочная масса, и вы полагаете, что ее можно сразу разгадать и определить одной фразой: в бараний рог согну. Право, такое определение слишком просто и коротко, чтоб быть верным... Сложная масса и определений требует сложных» (XIII, 185). Очевидно и обратное — сатирическое изображение жизненных явлений, особенно тех, которые достаточно выяснены и над которыми произнесен приговор, — требует определений упрощенных, схематизированных, что и осуществляет Салтыков-Щедрин в собственной сатире.[8]

Пределом примитива является математическая формула — возможность, только намеченная у Салтыкова в начале «Господ Ташкентцев» («Речь шла не о действительной участи людей, а о решении уравнений с одним или несколькими неизвестными») (X, 34). Но мотив примитива получил в сатире Салтыкова-Щедрина развитие не столько в подобных обобщенных характеристиках общественных явлений, сколько в его сатирической типологии. Изображение человеческих фигур в салтыковских шаржах обычно основано на принципах примитива. Выделяются три главных случая, которые можно расположить в порядке постепенного ослабления натуралистической мотивировки:

а) *дети* — вместо *взрослых*; б) *физиологические* процессы — вместо живого единства психо-физических явлений; ответвлением этого частного мотива является система *зоологических* образов

---

[8] Так, в первопечатном тексте рассказа «Здравствуй, милая, хорошая моя» в виде упрощенной схемы изображена борьба классов: «История всякого человеческого общества доказывает нам, что жизнь испокон века шла в виде генерального сражения, в котором одна сторона всегда *наскакивала*, а другая всегда *отражала*. Посредине стоял монумент. По выполнении некоторых определенных эволюций, наскакивающая сторона всегда отступала, а отражающая всегда торжествовала и заявляла об этом торжестве песнями и гимнами, которые на этот случай сочиняли ей Ф. Глинка и Розенгейм. *Это движение повторяется периодически*, и притом до такой степени *правильно* и постоянно, что монумент и до сих пор стоит, как стоял. В виду такого результата, многие даже не находят здесь и движения, а просто видят моцион» («Современник», 1864, № 1, стр. 42; курсив мой, — *В. Г.*).

Салтыкова, где сложность человеческой жизни упрощена до элементарных биологических процессов в сопровождении тоже упрощенной, чаще всего условно-схематической психологии; в) *кукла* — вместо живого человека.

Из этих случаев особого внимания заслуживает последний. Он занимает в сатире Салтыкова-Щедрина особенно заметное место и представляет большой историко-литературный интерес, так как обнимает мотивы или прямо фантастические, или приближающиеся к фантастике, или заключающие в себе элементы фантастики в зародыше. На следующем по значению месте должна быть поставлена зоологическая сатира Салтыкова-Щедрина, требующая отдельного изучения. «*Детский*» примитив большого развития в сатире Салтыкова-Щедрина не получил. Цикл «Для детей», задуманный в 1869 г. вместе с Некрасовым, остался незавершенным, а начатое частью вошло в «Сказки», частью было предано забвению. Забвению был предан и интересный сатирический очерк «Испорченные дети», напечатанный в том же 1869 г. в «Отечественных записках»: здесь в целях политической сатиры использованы частью форма детских сочинений, частью сюжеты из детской жизни — с центральным мотивом *детской игры* (игра в губернии). Тот же мотив детской игры применен в «Господах ташкентцах» 1872 г. (игра в суд) и в «Круглом Годе» 1879 г. (игра в комиссию); кроме того, «вытаскивание бирюлек» было одним из любимых сравнений Салтыкова-Щедрина начиная с 1861 г.[9] В этой связи любопытен и ранний рассказ Салтыкова-Щедрина — «Яшенька» (написан в 1857 г., напечатан в 1859 г.), основанный на фигуре героя с примитивной, низведенной до ребяческого уровня психологией. Что же касается «*физиологического*» примитива как сатирической основы, то намеки на него находим в произведениях Салтыкова-Щедрина начала 60-х годов. Пресловутая «гласность» определяется раздражением в «оконечностях языка» («Скрежет зубовный», 1860; III, 123) или «артистически устроенным горлышком» («Литераторы-обыватели», 1861; III, 215). В 1868 г. «легковесный» определяется как человек, который «вполне свободен от мысли... мог чувствовать только голод, сгорать только от любострастных желаний и ощущать только физическую боль» (VII, 71; ср. также «день обывателя», проанализированный в «Испорченных детях»). Этот физиологизм возведен в принцип в замечательной сатире, начатой в 1877 г. под заглавием «Современная идиллия». Ввиду общедоступности окончательного текста я ограничусь здесь цитатой из первопечатного текста первой главы, где физиологичность образа жизни рассказчика и Глумова выражена особенно ярко:

---

[9] См.: «Наши глуповские дела». Ср.: «Самодовольная современность» (1871), «Дневник провинциала» (1872), «Между делом» (1873), то же в «Письмах к тетеньке» и «Пестрых письмах».

«В течение всего этого времени мы ни разу не почувствовали себя больными и, постепенно разъедаясь, дошли, наконец, до того, что сделались поперек себя толще. Но и это не отягощает нас, а как будто даже радует. Толщина не произвела в нас одышки, а только придала сановитости. Щеки у нас румяные, мяса́ белые и крепкие, как кипень, зубы все целы, а глаза смотрят так ясно, что не один директор департамента вчуже завидует нам».[10] Сравни еще «трель», доносящуюся из «литературного клоповника»: «Мыслить не полагается! добрый же сын отечества обязывается предаваться установленным телесным упражнениям и затем насыщаться, переваривать и извергать» («За рубежом»; XIV, 267). То же в «Письмах к тетеньке»: «Помилуйте! щи из кислой капусты, поросенок под хреном... вот мой образ мыслей!» (XIV, 341).

Идейный смысл применения этих приемов ясен. «Громадная, загадочная масса» жизненных явлений с точки зрения «мыслящего пролетария» 60-х и 70-х годов и с точки зрения его ближайших единомышленников должна была быть осмыслена во всеоружии научной и художественной мысли. В «Дополнительном письме к тетеньке» (1882) Салтыков говорит об этом так: «...жизнь преисполнилась мельканием и суетой. Суматоху эту предстояло определить и разложить, и каждому составному элементу ее приискать соответствующее место. Весьма естественно, что при этой сортировке некоторые элементы выросли, другие умалились, и, между прочим, значительно потерпел любовный вопрос, который стоял в дореформенной литературе на первом плане. Но этого мало: так как большинство выступивших вновь элементов имело политическую или социальную окраску, то для писателя представилось обязательным определить характер его собственных отношений к ним. Ибо иначе не мог бы сладить с их массой, не знал бы, как их разместить. Вот это-то выяснение основных пунктов миросозерцания и вытекающий из него принцип ответственности и составляет характеристическую особенность современного писательского ремесла» (XIV, 547).

Литературная, общественная, государственная обстановка, в которой эта «представляющаяся обязательной» потребность подавлена, воспринимается творческой мыслью как примитив, где жизнь взрослых низведена до элементарной, и потому «благонамеренной» детской жизни, жизнь сознания — до обессмысленного и потому безвредного физиологического процесса и, наконец, живой и тем самым непокорный организм — до беспрекословного автомата. Примитив, во всех его проявлениях в системе «эзоповских» приемов Салтыкова-Щедрина, раскрывается как политическая благонамеренность, а потому и основанная на примитиве сатира становится сатирой политической по преимуществу. Необходимый в сатире

---

[10] «Отечественные записки», 1877, № 2, стр. 529.

основной литературный контраст совпал с контрастом между *мертвой* реакцией и нормой живой жизни и живого бунта; за объективными сатирическими образами Салтыкова-Щедрина можно угадать скрытый пафос этого противопоставления. Во всей остроте он сказался в третьем из отмеченных мотивов — в мотиве *куклы* — как мотиве *предельном* для сатирического примитива.

2

Мотив куклы иначе может быть назван мотивом *омертвения* или механизации, и мы вправе пользоваться этим обозначением, независимо от того, является ли самый процесс механизации динамическим мотивом сатирического сюжета, или этот «процесс» происходит лишь в творческом сознании художника, осуществляясь в появлении механизированного персонажа взамен ожидаемой *нормы* — живого человека. Очевидно, что этот мотив находится в ближайшем родстве с противоположным ему мотивом *оживления*, и что оба мотива особое развитие должны были получить — и получили — в романтической поэтике.

Мотив оживления — мотив древний, как само человеческое сознание. История его начинается с наивных мифических представлений о создании людей и животных из земли, глины, дерева, камня — одним властным словом. На следующих ступенях культуры появились представления о чудесных ремесленниках-гончарах и, в особенности, кузнецах, создающих живые существа и оживляющих сделанные вещи. За идеализацией ремесленников следует на дальнейших ступенях идеализация ваятелей и живописцев, создателей статуй и портретов, где граница между реальностью художественной и реальностью жизненной каждую минуту может представиться перейденной. Так создается миф о Галатее и другие сюжеты об оживленных статуях — в античности, и сюжеты об оживленных статуях и иконах — в средневековье, откуда непосредственно возникают сюжеты о гибели Дон-Жуана. Романтизм конца XVIII и начала XIX в. подхватывает мотив оживления и разрабатывает его по преимуществу как мотив оживленного портрета, имеющий очень длинную историю; я напомню только два момента: его вершину в русской литературе — «Портрет» Гоголя, и его отзвук в западной неоромантике конца века — «Портрет Дориана Грея» Уайльда. За весь этот длинный путь — от мифа о Галатее до мифа о Дориане Грее — не изменилось существо мотива, его основной пафос: преклонения перед единичным гением, творцом чудесных ценностей.

Но не такова судьба другого, противоположного мотива — мотива омертвения или механизации. Он по существу не мог быть сверстником наивного сознания и превобытной культуры; для его возникновения нужна была такая ступень науки и тех-

ники, когда роль «действующего лица» могла бы быть присвоена машине.[11]

История творческой реакции на машинную технику еще не изучена; скорее всего это — путь наименьшего сопротивления — оживление и без того «оживленной» машины (паровоз, как трехглазое чудовище, аэроплан, как птица). В сознании, искушенном знакомством, хотя бы элементарным, с механикой, анатомией и физиологией, оказались возможными и образы иного порядка: не машины как живого существа, а живого человека как машины.

Если мотив оживления всегда был в основе мотивом патетическим, то мотив механизации, по самому своему существу, сатиричен. Но содержание сатиры в процессе социально-исторической эволюции меняется. Романтика знает сатиру в двух возможностях — моральной и эстетической. Мораль в сознании романтика-идеалиста индивидуальна, поэтому моральная сатира имеет объектом лица. Поэтому и сатирический эффект разоблачения механичности в живом субъекте связывается в ней с динамикой борьбы лиц и, прежде всего, с динамикой любовной. Отсюда сюжеты, основанные на *любви к кукле* у Гофмана («Der Sandmann»), а также у его русских адептов — Погорельского («Пагубные последствия необузданного воображения») и Вл. Одоевского («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту»); несколько позже — у Иммермана («Münchhausen», 1839), где героиня влюбляется сначала в куклу-щелкунчика, а затем — в живую куклу — индусского офицера, «щелкунчика в большом размере». Вот как изображена у Иммермана эта кукольная любовь: «...heut wird er blass und sie wird rot, er breitet die Arme aus, sie breitet die Arme aus, er neigt sich zu ihr, sie neigt sich zu ihm».[12]

Это живые марионетки; механичность, обнаруженная в живом. Подобные представления вполне чужды, например, фантастике фольклорной, где мотив куклы если и встречается, то в качестве мотива оживления, а не омертвения,[13] омертвение же возможно

---

[11] Если говорить этимологическими терминами — когда словообразовательный суффикс действующих лиц — nominus agentium — тель (-tor) начинает особенно широко применяться к названиям неживых предметов: двигатель, выключатель, коммутатор, трактор и т. п.

[12] «Он бледнеет, она краснеет, он простирает к ней руки, она простирает к нему руки, он склоняется к ней, она склоняется к нему» (K. Immermann. Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken, 1 Theil. Berlin, 1858, S. 58 (Erstes Kapitel).

[13] Кукла в русских и украинских сказках встречается в трех основных мотивах: 1. Кукла-советчица и исполнительница работ за героиню («Василиса прекрасная»; Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Изд. 3-е, т. I, М., 1897, стр. 84—87, № 59). 2. Куклы произносят заклинание, от которого героиня проваливается сквозь землю и тем избегает кровосмешения. (Там же, т. I, стр. 99—100, № 65; т. II, стр. 207—208, № 164; белор.). У Ончукова («Сестра-убийца»; Северные сказки (Архангельская и Олонецкая губер-

только как частность мотива волшебного превращения вообще, где человек может быть, в силу сказочной мотивировки, заменен *любою* неживой вещью при полном даже отсутствии каких бы то ни было ассоциаций между исходным образом и вторичным. Не то в романтической и послеромантической поэтике, где мотив этот развертывается в целую систему образов, взаимно связанных. В пределах этой системы можно установить последовательный ряд приблизительно такого рода:

1. Живой человек.

2. Механизированный человек: а) организм, производящий впечатление автомата, б) имеющий в своем организме механические части.

3. «Оживленная» кукла: а) автомат, б) говорящая марионетка, в) говорящая неподвижная кукла, г) неговорящая марионетка.

4. Неподвижная (и неговорящая) кукла.

Если идти по этой шкале сверху вниз, получатся последовательные стадии процесса механизации. В простейших случаях (п. 1 и 2а) механизация остается на стадии метафоры и, стало быть, в рисовке данного лица осуществляется средствами стилистическими, а не сюжетными, что не исключает, конечно, возможности включения такого образа в соответственный сюжет, где тема механизации выражена иначе. Следующий по порядку случай предполагает образ-гротеск и соответственно с этим гротескный сюжет. Образы 3-го раздела расположены в порядке убывающей близости к образу живого человека и приближения к образу куклы. Бóльшие и меньшие возможности комического впечатления зависят здесь, однако, не только от места данного образа в шкале (и значит — не только от характера самих движений), но и от места его в типологии всего произведения — тогда как при использовании тех же мотивов в кукольном театре механичность движений является самостоятельным и независимым от типологии источником комизма. Последний момент — неподвижная кукла — объединяется с противоположным исходным образом живого человека необходимостью натуралистической мотивировки, но, вместе с тем, в силу неизбежных ассоциаций со всеми другими членами шкалы, легко приобретает гротескный оттенок. При известных условиях оттенком этим может сопровождаться и противоположный полюс шкалы — изображение живого человека, но образ куклы, по ред-

---

нии). Сб. Н. Е. Ончукова, СПб., 1908, стр. 118—121, № 44. (Записки имп. Русск. геогр. общ. по отд. этнографии, XXXIII.) мотив несколько затуманен, прямого заклинания нет. 3. Куклы отвечают за героиню и тем дают ей возможность скрыться («Морской царь и Василиса премудрая»; Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. II, стр. 55—81, №№ 125а—125д).

Первый мотив — мотив оживления, во всем соответствующий всем другим вариациям этого мотива; здесь кукла говорит и действует (предполагается, что и движется, например, очищая пшеницу и мак). В двух других мотивах — оживление неполное: кукла говорит, но остается неподвижной.

кости употребления в сатире, обладает этим свойством *всегда*, а живой человеческий образ — в том только случае, если будет наделен деталью (мимика, жест, интонация), рассчитанной на указанные ассоциации. Разумеется, и отдельные метафоры и сравнения из круга аналогичных образов должны в этой общей связи обладать особой значимостью и восприниматься как эмбрионы соответственных сюжетов.

«Переход» от одной ступени шкалы к другой выше все время понимался только как результат сравнения некоторых теоретически мыслимых моментов — не как изображение такого перехода в самом сюжете. В сатире Салтыкова образы даны в большинстве случаев как законченные; *процесс* механизации как динамический момент почти не показан (намеки на *приобретение* живыми людьми механических свойств — в «Противоречиях» как сравнение, и в «Истории одного города» как «достижение» человека-автомата). Зато вполне мирятся с этой системой образов мотивы, предполагающие обратный процесс — перехода от низшей ступени оживления к высшей, от куклы неподвижной к кукле оживленной. Этот случай — сочетания мотивов оживления и омертвления — мы найдем также в «Истории одного города»; мотив оживления в этом случае используется, но не доводится до конца — «оживленная» кукла остается в пределах системы механических образов, а это придает самому мотиву «оживления» пародийную окраску. «Оживленные куклы» в сущности не оживляются, не переводятся из категории вещей в категорию мыслящих и чувствующих существ и наделяются не психологиею, а только способностью некоторых автоматических движений, в частности, способностью произносить звуки. Но так или иначе оба мотива объединяются, чем создается впечатление максимального использования художественных средств; вместе с тем мы не выходим за пределы единой системы образов, чем достигается впечатление цельности. Неподвижная кукла, движущаяся и говорящая марионетка, автомат, похожий на человека, и человек, похожий на автомат, оказываются лишь разными элементами этой системы, объединенными и общею для них сатирическою функцией.

Сатирическую вообще функцию имели уже романтические первообразы этих мотивов, но функция социально-политической сатиры получает развитие только в натурализме, когда, по общеизвестным причинам, появляется на сцену новый тип писателя и новый тип читателя. Русский натурализм выдвинул своего гениального мастера социально-политической сатиры, использовавшего в этих целях и систему образов, намеченную выше, в разнообразных вириациях мотива «человек—кукла». Образы эти и должны теперь быть рассмотрены применительно именно к сатире Салтыкова и в уже иной последовательности, не теоретической, а исторической, от первого намека в раннем рассказе «Противоречия» до последних откликов почти сорок лет спустя.

3

Первая повесть Салтыкова-Щедрина «Противоречия» (1847) — повесть всецело «психологическая» в смысле введения в число основных компонентов повести анализа и самоанализа поступков действующих лиц. Форма дневников и переписки, удобная для мотивировки личных признаний, издавна дружила с психологизмом. Ее культивирует и русский психологизм, который за десятилетие от забытого не по заслугам Кудрявцева до незабываемого Тургенева вполне окреп, а в опытах молодого Герцена получил своеобразную окраску от соприкосновения с социальными темами. Эта окраска резка и в салтыковских «Противоречиях» — в тех признаниях, которыми наполнены письма героя Нагибина и дневник героини Тани. Для нашей темы важно то место, где Нагибин, — один из литературных прототипов Рудина, — советует Тане «покориться». Таня после этого записывает в своем дневнике:

«Итак, мне нужно выйти замуж за Гурова, нужно покориться закону необходимости... Что-ж! покоримся ей; пусть будет она помыкать нами, если мы сами ничего не можем, если мы *простые марионетки*, без души, без воли, без чувства. И как легко будет жить потом: надо только убить, заморить всякую искру чувства; уничтожить сознание бытия, а потом даже и рассуждать не надобно, только во время поднимай руки и ноги, во время кивай головой и проч., а там все само собою устроится» (I, 145; курсив мой, — *В. Г.*).

Здесь психологизм соприкасается со своей противоположностью — с автоматизмом марионетки. В раннем рассказе Салтыкова этот мотив мог быть литературной реминисценцией, — вероятнее всего из «Вертера», — непосредственно или через посредство «Пестрых сказок» В. Одоевского, где слова Вертера о «деревянной ноге», за которую хочется дернуть соседа-куклу, взяты эпиграфом. Надо думать, что апсихологизм марионетки как предельная крайность особенно легко мог сочетаться с романтическим психологизмом, из которого и вырос натуралистический психологизм. Э. Т. А. Гофман был воспринят русским читателем прежде всего как психолог-экзотик, но он же разработал и мотив автомата, дав толчок своим русским последователям, которые, в свою очередь, одновременно с темами кукольной фантастики затрагивали и темы психологические. В те же годы, когда Вл. Одоевский переходил от «Пестрых сказок» к «Княжне Мими», Гоголь, колеблясь между различными возможностями в поэтике романтической новеллы, сочетает их в «самом полном» (выражение Пушкина) [14] из своих

---

[14] А. С. Пушкин. Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные пасичником Рудым Паньком. Полн собр. соч., т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 27.

произведений — в «Невском проспекте», давая рядом анализ переживаний Пискарева в тонах психологической экзотики и синтетические образы быта в тонах театра марионеток.[15] В новеллах Кудрявцева, которые были очевидным образцом для «Противоречий», мотив марионетки отсутствует; для Кудрявцева обязательна натурально-психологическая мотивировка, так традиционная тема оживленного портрета («Живая картина», 1842) им уже определенно, без гоголевских колебаний, мотивирована бредом героя. Ко времени дебютов Салтыкова, к концу 40-х годов, романтический мотив марионетки уже становится для натурализма безвредным. Затронув его в этой первой повести, Салтыков-Щедрин и впоследствии от него не откажется, только обнаружит в нем с большей несомненностью смысл, отчасти намеченный уже здесь: *механична, безжизненна* сама социальная действительность, а потому бесполезны индивидуально-психологические усилия оживить этот мертвый механизм. Роль этого мотива, естественно, получит особое значение в дальнейшем творчестве Салтыкова-Щедрина, когда он, оттолкнувшись от психологизма, сосредоточится на сатире.

Обличительные рассказы, составившие содержание первых книг Салтыкова-Щедрина, в отдельных художественных приемах обнаруживают тенденцию к замене психологизованных элементов (фигур и положений) элементами примитива, т. е. к специфической, в целях сатиры, деформации натурализма. Особенно — в портрете, в изображении мимики и *жеста*. Несомненно пристрастие Салтыкова к изображению примитивных телодвижений и еще больше — телодвижений застывших.

Городничий Дмитрий Борисович «после посещения его высокородия, стоял посреди пожарного двора, *растопыривши*, как следует *руки* в виде оправдания» (II, 59—60; курсив мой, — *В. Г.*).

Князь — «притворился, будто об чем-то думает, при чем физиономия его приняла совершенно свиное выражение, а *руки как-то нескладно болтались по воздуху*» (II, 106; курсив мой, — *В. Г.*).

Фигура заключенного в остроге — «несколько сутуловатая, с одною *рукою, отделенною от туловища* в виде размышления, и другою, постоянно засунутою в застегнутый сюртук» (II, 339; курсив мой, — *В. Г.*).

Пересечкин, там же, отвечает — «тупо улыбаясь и *отставляя руку*, как декламируя» (II, 340; курсив мой, — *В. Г.*).

---

[15] Подробнее я говорю об этом в третьей главе моей книги: Гоголь. (Л., 1924, стр. 40—59). Замечу кстати, что освещение, данное в моей книге романтизму Гоголя, было совершенно неверно понято В. Ф. Переверзевым (Творчество Гоголя. Изд. 2-е, Л., 1925, предисловие, стр. 3—5). Мое «притяжение Гоголя к социально-бытовой почве» совпадает не с «реализмом Н. А. Котляревского», а с элементами *сентиментальной* поэтики, как раннего, так и позднего Гоголя. Мое «отталкивание Гоголя от социально-бытовой почвы» совпадает не только с «романтизмом Котляревского», но и с «реализмом Котляревского» (гиперболическая сатира Гоголя).

Реплики Живновского в «Просителях» сопровождаются такими ремарками:

— поднимает руки и расставляет пальцы граблями;

— протягивает вперед руки, как будто держит вожжи;

— выставляет ногу вперед и начинает декламировать (II, 183, 186, 199).

В одновременном с «Губернскими очерками» рассказе «Жених» герой (лесничий Махоркин) ходит «мерным и медленным шагом», перед любовным объяснением «становится в позицию» и самое «люблю» произносит, «*отставив* несколько правую *руку* и ударив ею себя в грудь» (IV, 137, 140, 142; курсив мой, — *В. Г.*).

Число примеров можно и увеличить, но смысл их ясен и без того. Эти застывшие позы и примитивные жесты, обязанные своим происхождением, может быть, графической карикатуре, явно *механизируют* взятый в сатиру материал, и только в этой связи приобретают значение слова́ рассказчика в очерке «Лузгин» (после слов Лузгина о Петербурге и петербуржцах): «мне самому вдруг начало казаться, что в руках у меня какая-то слизь и перед глазами *деревянные люди на пружинах ходят*» (II, 291; курсив мой, — *В. Г.*).

Все это производит впечатление пробы приема. Его социально-сатирическая функция намечена здесь вряд ли не слабее, чем в «Противоречиях». Человеческие движения упрощаются до подергиваний марионетки, или вовсе застывают в кукольной неподвижности, но мотивировка применения именно данного приема в ряду других комических возможностей представляется неясной. И даже первые признаки перехода от отдельных жестов к целым *сценам кукольного театра* выделяются в повествовательной ткани «Губернских очерков» как обещания скорее литературной пародии, чем социально-политической сатиры. Я имею в виду «проект комедии», который князь Лев Михайлович излагает в рассказе «Приятное семейство». Заключительная сцена комедии: «В то самое время, как взяточник снимает с бедняка последний кафтан, из задней декорации вдруг является рука, которая берет взяточника за волосы и поднимает наверх». На сомнения слушателей, какой актер согласится, чтобы его тащили кверху за волосы, князь «довольно сухо» отвечает: «*Можно на это время куклой подменить*» (II, 120; курсив мой, — *В. Г.*).

Это пародия. Прием подмены живого актера куклой представлен как театральный абсурд. Но прием указан, и это уже — симптом, обещающий переход от кукольных оттенков в изображении жестикуляций к кукольности в самой типологии.

Этот переход осуществляется постепенно в сатирических фельетонах Салтыкова-Щедрина начала 60-х годов, причем постепенно же проясняется функция мотива кукольности. В «Скрежете зубовном» (1860) в числе других помещиков-ретроградов, после многоречивого князя Оболдуй-Тараканова и более лаконичного

Силы Терентьича Барсученка, «выступает на сцену отставной капитан Постукин, но он не говорит, а только беспорядочно махает руками и страшно при этом оттопыривает губы» (III, 135). Здесь бессловесная жестикуляция и мимика обессмыслены и тем самым сближены с автоматизмом, и этот автоматизм показан как символически-предельное выражение реакционной психологии, лишенной элементов разумной сознательности. В первом очерке глуповской истории («Наши глуповские дела», 1861) глуповцы на расспросы богини Минервы (очевидная пародия на законодательную комиссию Екатерины) отвечали только тем, что «кланялись и пóтели» (III, 240). С обессмысленной до автоматизма жестикуляцией, — на этот раз коллективной, — и здесь связывается представление о политическом регрессе. В 1862 г. в комедии «Соглашение», возвращаясь к бессловесному капитану Постукину, Салтыков-Щедрин заставляет его только после долгих безмолвно-мимических жестов произнести: «по мордасам... — бббуду» (III, 100).

В 1863 г. в одной из рецензий Салтыков-Щедрин теоретически разграничивает понятия внешнего и внутреннего комизма, высказываясь в пользу внутреннего, а для характеристики внешнего, пользуясь примером немотивированных жестикуляций: «не будучи в состоянии доискаться до комизма внутреннего..., они (непризнанные писатели — *В. Г.*) щедро снабжают своих героев всякого рода *противоестественными телесными упражнениями*» (V, 128; курсив мой, — *В. Г.*). Осужден, таким образом, прием, не чуждый недавнему творчеству самого Салтыкова-Щедрина, и этим сделан шаг к осознанию сатирической функции автоматических жестикуляций.[16]

Вскоре появляется и самый образ куклы. В новогоднем фельетоне 1864 г. (включенном в книгу «Признаки времени») как характерная черта общественной жизни отмечено «то завидное спокойствие, которое замечается в *физиономиях кукол* с вставленными, вместо глаз, светленькими оловянными кружкáми» (VI, 241; курсив мой, — *В. Г.*).[17] В рецензии того же года на роман

---

[16] Обессмысленная жестикуляция с тех пор изображается Салтыковым как подчеркнутый абсурд — всего чаще с пародийным значением. Таковы обессмысленные до автоматизма (при враждебном внеэстетическом отношении) *балетные* телодвижения. См. «Проект современного балета» 1868 г., комические эффекты которого отчасти намечены были в графической карикатуре Степанова (в серии рисунков «Анюта Животова, или Отсутствие здравого смысла» в «Искре», 1859). Если герои Гоголя и его предшественников (Клушина, Квитки) застывали в «немой сцене», состоящей из психологизованных движений, то герои Салтыкова-Щедрина застывают в движениях абсурдных: «Аннета исчезает, оставляя всех присутствующих *в ужасе* и стоящими *на одной ноге*»: «...и *в негодовании* на свой собственный поступок *высоко поднимает ногу*» (VII, 140, 142; курсив мой, — *В. Г.*). Здесь поэтика, основанная на примитиве, идет навстречу «разрушительным» тенденциям натурализма, для которого безыдейные эстетические элементы неприемлемы.

[17] Безжизненные, обессмысленные *глаза* — настойчивый прием портрета у Салтыкова-Щедрина. О героях Писемского он говорит: «Он удачно ловит

М. Камской (Словцовой) выражение «резонерствующие куклы» произнесено не в смысле эстетического обсуждения приема, а в плане характеристики реальных прототипов романа Камской — светских людей, которым хочется сказать: «что вы дразнитесь? что вы *приседаете* друг перед другом? чем намазан у вас язык, что вы ни одного слова сказать *без ужимок* не можете? да идите же! да садитесь же! да говорите же, говорите же, черт возьми!», но которые обречены быть «не живыми лицами, а более или менее искусно сделанными *фарфоровыми куклами*» (V, 383, 385; курсив мой, — *В. Г.*). И, наконец, в конце 60-х годов прием «кукольности» совершенно определенно мотивирован как шарж, выросший из реальных социально-политических условий. Такую мотивировку находим в первопечатном тексте 4-го «письма о провинции» в характеристике «фофанов», т. е. элементов социально-пассивных:

«Фофана можно ухватить за плечи, перевернуть и поставить на известное место — он будет стоять; фофану можно замазать уста скверностью — он будет молчать, фофану можно велеть провалиться в преисподнюю — он провалится».[18]

В окончательной редакции это место признано, очевидно, излишним ввиду следующей фразы: «Нельзя поставить его в угол носом, чтоб он этого не слыхал, нельзя ушибить, чтобы он не почувствовал, нельзя замазать рот скверностью, чтобы он этим не стеснился. То-есть, коли хотите, все это сделать можно, но нас приводит в негодование уже одно то, что вот человека пришибают, а он еще, каналья, стесняется» (VII, 229). Для нашей темы важна, однако, именно исключенная фраза, где изображены действия над фофанами как над неподвижными куклами.

От этих фофанов-кукол один шаг до определенного изображения всей подчиненной массы в виде кукол — или, что то же, оловянных солдатиков. Это и сделано в «Истории одного города» — вершине салтыковского творчества, по времени непосредственно следовавшей за письмом о фофанах.[19] Обозначаю добавления изда-

---

внешние признаки и лепит из них фигуры, по большей части довольно выпуклые, но глаза у этих фигур всегда *оловянные*» (V, 162; курсив мой, — *В. Г.*). У Рогожкина «глазки маленькие и с глянцем, точно у пшеничных жаворонков, которым вставляют, вместо глаз, можжевеловые ягодки» (II, 314). То же — при возвращении к тому же герою в рассказе «Жених»: «По окончании Рогожкин клал гитару на стол и, в одну минуту превращаясь в пшеничного жаворонка, молча ожидал последствий» (IV, 138). То же в портрете Зачатиевского: «глаза кругленькие и светящиеся, словно можжевеловые ягодки у хлебного жаворонка» (XI, 184) и с своеобразной вариацией в «Дневнике провинциала» (глава вторая): дядя Оболдуй-Тараканова «имел вид *черемисского божка*, которому вымазали красною глиною щеки, и вместо глаз вставили можжевеловые ягодки» (X, 312; курсив мой — *В. Г.*).

[18] «Отечественные записки», 1868, № 9, отд. II, стр. 99.

[19] Необходимо отметить, что сравнение социально-пассивных элементов с механическими куклами было еще в 1859 г. использовано Добролюбовым в статье «Темное царство»: «Понятно и то, почему средние термины, посред-

ния 1870 г. по сравнению с текстом «Отечественных записок» прямыми скобками: «Аманатов ночью выпустили и многих настоящих солдат [уволили в чистую и] заменили оловянными солдатиками». Замену эту градоначальнику Бородавкину объясняют так: «Для легкости, ваше благородие! .. провианту не просит, а маршировку и он исполнять может». (IX, 350).

Итак, вслед за неподвижными куклами, в сатире Салтыкова-Щедрина появились автоматы, и, в силу фантастического характера сюжета, появились не в уподоблениях, не для оттенения или усиления характера других персонажей, а в качестве самих персонажей. Но в движении оловянные солдатики сначала не показаны, хотя предполагается, что они участвовали в походе вместе с другими; сказано только, что во время атаки они «не последовали» за живыми, причем черты их, нанесенные «[лишь в виде абриса и притом] в большом беспорядке» (IX, 351), производили издали впечатление иронической улыбки. Дальше — с мотивом, родственным мотиву механизации (замена живых людей марширующими автоматами), встречается мотив оживления — *превращение* оловянных солдатиков в людей, хотя и механизированных. Соприкасаются два романтических по происхождению мотива, причем тот, который исполнял в романтической поэтике роль мотива патетического, теперь выворочен на сатирическую изнанку. В связи с этим самое оживление солдат-автоматов происходит лишь до той черты, до которой живые солдаты были снижены в результате механизации:

«Постепенно, в глазах у всех, солдатики начали наливаться кровью. Глаза их, доселе неподвижные, вдруг стали вращаться и выражать гнев; усы, нарисованные вкривь и вкось, встали на свои места и начали шевелиться; губы, представлявшие тонкую розовую черту, которая от бывших дождей почти уже смылась, оттопырились и изъявляли намеренье нечто произнести. Появились ноздри, о которых прежде и в помине не было, и начали раздуваться и свидетельствовать о нетерпении» (IX, 352—353).

Подав Бородавкину совет «избы ломать» — и бросившись «с гиком» на его исполнение, оловянные статисты уже не отличаются от живых.

При чтении в известном этюде Бергсона о схеме фразы: «мы смеемся всякий раз, когда *личность* производит на нас впечатление *вещи*» [20] (курсив мой, — *В. Г.*), — интонационное ударение,

---

ствующие между самодурами и угнетенными, вовсе не имеют определенной личности, а заимствуют свой характер от положения, в каком находятся: то ползают — перед высшими, то, в свою очередь, задирают нос перед низшими. Точно механические куколки: поставят их на один конец — кланяются; передернут на другой — вытягиваются и загибают голову назад» (Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 111).

[20] Анри Бергсон, Собр. соч., т. V, Изд. М. И. Семенова, СПб., 1914, стр. 127.

очевидно, предполагается на второй части фразы, но возможно ли оно на первой? Возможно ли утверждать, что «всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи, мы *смеемся*?». Ни в романтической поэтике Гофмана, ни у его русского наследника — натуралиста — такого ограничительного понимания усмотреть нельзя. Людвиг в «Автомате» Гофмана говорит: «уже один намек на сходство живого человека с чем-то мертвым, выражающееся во всех этих автоматах, производит на меня тяжелое, гнетущее впечатление»,[21] хотя в общем читательском впечатлении автоматы Гофмана не только трагичны, но и смешны. Но и гротески Салтыкова не только смешны, но и трагичны. Это, конечно, не смех сквозь слезы (слово «слезы», на котором настаивал по отношению к Салтыкову Скабичевский, предполагает поэтику, не преодолевшую сентиментализма), но сквозь этот смех с очевидностью проступает трагизм, подготовляющий путь к откровенно-трагическим мотивам «Фантастического отрезвления» и «Забытых слов».

Автоматизм — одна из основ салтыковской поэтики — по своему генезису и по своей функции связан с материалом социально-политических явлений. Эта связь была предусмотрена в той же статье Бергсона в словах об автоматической регламентации общества как источнике комического эффекта и в частных примерах (участники церемоний, движущиеся наподобие марионеток; чиновник, работающий, как простая машина, и т. п.). Но художественный синтез Салтыкова опирался на некоторые реальные впечатления, анализом Бергсона не учтенные, и, прежде всего, на впечатления царской солдатчины. Исподволь улавливая на протяжении 60-х годов признаки мимовольной автоматизации подчиненной массы, происходящей как бы в порядке самоприспособления к автоматизму, культивируемому сверху, Салтыков-Щедрин в своем шедевре воспроизводит этот автоматизм, обостряя до гротеска его и без того острое проявление — солдатчину. Солдатская выправка той поры, когда «Россия предана была в жертву преторианцам», когда царил «военный человек, как палка, как привыкший не рассуждать, но исполнять и способный приучить других к исполнению без рассуждений»,[22] стала, наконец, предметом сатиры (все равно, «исторической» в тесном смысле слова или нет). Естественная ассоциация связывала эту тему с представлением о технике театра марионеток,[23] а это обобщение неизбежно

---

[21] E. T. Hoffmann. Poetische Werke, Bd. 3, Aufbau-Verlag, Berlin, 1958, S. 414. В русском переводе: Э.-Т. Гофман, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1873, стр. 107.

[22] С. М. Соловьев. Мои записки для детей моих. «Вестник Европы», 1907, № 5, стр. 43.

[23] Интересную параллель находим мы у Гл. Успенского в первоначальном тексте «Равнения под одно», о котором недавно напомнил В. В. Буш в своей работе: «Какая-то невидимая сила точно петлей вздернула его голову кверху,

выводило тему из круга частных ассоциаций и вводило в обширную сферу художественных символов.

Итак, и эстетико-теоретический, и реально-исторический комментарий к сатире Салтыкова-Щедрина с равной убедительностью обосновывают выдающееся значение в ней мотивов автоматизма. Остаются неясными последние моменты литературной истории этого мотива. 25-летний перерыв между выходом в свет собраний сочинений Вл. Одоевского и началом печатанья «Истории одного города» (1844—1869) как будто не заполнен ничем, что подготовляло бы регенерацию фантастики в самый год смерти автора «Пестрых сказок», но и через год после неожиданной смерти разрушителя всякой эстетики — Писарева. На самом деле фантастическая традиция в литературе 50—60-х годов не вовсе прерывается; она ютится в отодвинутом на задний план романтическом эпигонстве, откуда с начала 60-х годов извлекается и писателями-натуралистами для выполнения разных функций.[24] Важным фак-

---

вытянув шею, как только возможно; грудь заглотнула сразу массу воздуху, вздулась колесом, руки прилипли по швам, коленки плотно сжались, и весь он вытянулся, повернув вздернутую голову как-то на сторону... Старик хотел навеки *запечатлеть* в нас *идею старых порядков*, и если бы была возможность вылепить эту фигуру и отлить ее из бронзы, то зрелище этого страшилища во многом могло бы быть поучительным». [В кн.: В. Буш. Гл. Успенский. (В мастерской художника слова). Саратов, 1925, стр. 89; курсив мой, — *В. Г.*].

[24] Если фантастика Некрасова всегда строго мотивирована фольклорным характером соответственных сюжетных элементов, если в рассказе Левитова «Крым» появление чертенка мотивировано психологически (бредовый образ), а говорящие вещи в этом и других произведениях остаются на эмбрионально-сюжетной ступени, то в «Старом бревне» того же Левитова «мотив оживления» включен в самый сюжет. Можно пройти мимо тургеневской фантастики, ввиду несомненной и прямой связи Тургенева с романтической традицией. Гораздо любопытнее, что даже у такого разрушителя романтики, как Лев Толстой, в те же годы (1863) встречается неожиданное обращение к фантастическому образу и именно к образу *куклы*, правда не в печати, а в частном письме, где, однако, развит целый художественный замысел с мотивом омертвения в основе — и развит слишком пространно для простой эпистолярной шутки: «Я открыл глаза... и увидел Соню, но не ту Соню, которую мы с тобой знали, ес, Соню — *фарфоровую!!* Я сказал: ты фарфоровая? Она, не открывая рта (рот, как был сложен уголками и вымазан ярким кармином, так и остался), отвечала: „да, я фарфоровая". У меня пробежал по спине мороз, я поглядел на ее ноги: они тоже были фарфоровые и стояли (можешь себе представить мой ужас) на фарфоровой, из одного куска с нею дощечке, изображающей землю и выкрашенной зеленой краской в виде травы. Около ее левой ноги, немного выше колена и сзади был фарфоровый столбик... И он был из одного куска с нею. Я понял, что без этого столбика она бы не могла держаться, и мне стало так грустно... Я все не верил себе, стал звать ее, она не могла двинуться без столбика и земли и раскачивалась только чуть-чуть совсем с землей, чтоб упасть ко мне... Я стал трогать ее — вся гладкая, приятная и фарфоровая. Я попробовал поднять ее руку — нельзя. Я попробовал пропустить палец, хоть ноготь между ее локтем и боком — нельзя... Там была преграда из одной фарфоровой массы, которую делают у Ауэрбаха и из которой делают соусники... Я стал рассматривать рубашку, — снизу и сверху все было из одного куска с телом... Я... схватил ее

тором надо считать и проникновение на русскую почву в то же время новых веяний фантастики западноевропейской в явлениях позднего, отраженного романтизма, чаще всего прикреплявшего фантастику к специфическому жанру сказки. Политическая сатира-сказка Лабулэ, с одной стороны, и сказки Андерсена, с другой, не только давали запас свежих или забытых образов (оловянные солдатики восходят именно к Андерсену), но подчас внушали и определенные функции этих образов.[25]

4

Трагикомический кукольный театр Салтыкова был бы не полон, если бы рядом с куклами-подданными не были выведены на сцену куклы-правители. Трагикомизм столкновения живых людей с подчиненными им куклами (Бородавкина с оловянными солдатиками) может перевернуться и превратиться в коллизию подчинения живых людей кукле. Прецеденты в истории политической сатиры были; их знала и русская сатирическая журналистика XVIII века; так, в «Каибе» Крылова (1792) волшебница подменяет правителя куклой, чтобы дать ему возможность скрыться. Впоследствии Крылов же напомнил русскому читателю мотив правителя-вещи в «Лягушках, просящих царя». Примеры, очевидно, нетрудно увеличить, особенно если обратиться к сатире иностранной, но на русской почве и этот мотив, как и мотив куклы-подданного, был воскрешен Салтыковым. «Скажите, должен ли я прислать Вам рассказ о губернаторе с фаршированной головкой?», — спрашивает Салтыков Некрасова в письме 6-го декабря 1867 г. из Рязани. «Я его распространю и дам еще более фантастический колорит» (XVIII, 199). Н. В. Яковлев, опубликовавший это письмо, справедливо обращает на него внимание и тут же приоткрывает историю текста, говоря, что фаршированная голова «в дальней-

---

и хотел перенести на постель. Пальцы мои не вдавались в ее холодное, фарфоровое тело, и, что еще больше поразило меня, она сделалась легкою, как стклянычка. И вдруг она, как будто вся исчезла и сделалась маленькою, меньше моей ладони и все точно такою же... Я потушил свечку и уложил у себя под бородой. Вдруг я услыхал ее голос из угла подушки: „Лева, отчего я стала фарфоровая?..“ Я думал, что все прошло, но во все эти дни, как мы остаемся одни, повторяется то же самое. Она вдруг делается маленькой и фарфоровой...». (Письмо Т. А. Кузьминской-Берс от 23 марта 1863 г. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 61, Гослитиздат, М.—Л., 1953, стр. 10—12).

[25] Параллель Laboulaye—Салтыков (не случайная, так как в «Отечественных записках» в первый же год новой редакции печатается «Prince-caniche», и, что любопытно, в переводе Д. И. Писарева!) уже была приведена в печати Р. В. Ивановым-Разумником (в примечаниях к «Собранию сочинений» Салтыкова, ГИЗ, М.—Л., 1926, т. I, стр. 615). Но для темы кукольности интересен не «Принц-пудель», а другая сказка — «Perlino» (важная и по бли-

шем будет заменена „органчиком“».[26] Замена коснулась, собственно говоря, лишь развязки — восстановления испорченной головы — самая же фабула осталась и была поделена между Брудастым — «органчиком» и Прыщом с фаршированной головой.[27]

зости к зоологической сатире Салтыкова-Щедрина). Герой Перлино, слепленный из миндаля и сахара, оживлен феей. Вскоре после оживления он уже начинает мечтать о месте сенатора, где можно много получать, ничего не делая. В качестве вводного эпизода в сказке появляется *театр марионеток*, где в образах *животных* дана пародия на суд (кот судит трех мышей за то, что они слишком долго глядели на кусок свиного сала — ср. суд над пискарем в 24-й главе «Современной идиллии»). Взаимоотношения между Андерсеном и Салтыковым-Щедриным еще требуют изучения. Андерсен появляется в России, по-видимому, с большим запозданием: избранные сказки *для юношесгва* вместе со сказками Э. По — в 1860 г. (в подлиннике первый сборник — в 1835 г.), первое полное собрание — с 1863 г. В 1868 г. — в год перехода «Отечественных записок» к новой редакции — выходят «Новые сказки» в переводе сотрудника «Отечественных записок» П. И. Вейнберга; переводила Андерсена и М. А. Маркович, также сотрудничавшая в «Отечественных записках». Театр марионеток у Андерсена встречается в сказке «Дорожный товарищ».

[26] М. Е. Салтыков-Щедрин. Письма. ГИЗ. Л., 1924, стр. 48.

[27] В. П. Кранихфельд опубликовал часть первоначального рукописного текста («Современный мир», 1914, № 4, отд. II, стр. 23—25). По этой редакции между гастрономом-предводителем и градоначальником было заключено условие, по которому «предводитель получает право лакомиться градоначальниковой головой невозбранно, но с тем, чтобы: а) как только старая голова будет съедена, то на предводительский счет приобрести немедленно из московского гастрономического магазина Мора́ другую, совершенно такую же и притом изготовленную из припасов свежих и не долголежалых, и б) о происшествии сем отнюдь не доносить по начальству» (там же, стр. 24). Публикация Кранихфельда заканчивается гибелью градоначальника («градоначальниково тело, облеченное в вицмундир, сидело за письменным столом, а перед ним, на тарелке, лежали, приправленные уксусом, обрезки градоначальниковой головы»; там же, стр. 24) и толками об этой гибели. Рукописное окончание главы Кранихфельдом, по-видимому, найдено не было. Оно, однако, частью сохранилось. Имеющееся в рукописях Пушкинского дома окончание в общем соответствует печатному окончанию главы об «Органчике», только вместо градоначальнических дрожек и Байбакова — предводительские дрожки и предводитель. (Очевидно, предводитель поехал в Москву в магазин Мора́ за новой головой). Соответственные изменения — в подстрочном примечании: «Издатель почел за лучшее закончить на этом месте рассказ о *фаршированной голове*, хотя» и т. д. (Архив ИРЛИ, ф. 366, оп. 1, № 85, л. 3). О «первом градоначальнике» — как в печатном тексте, но, конечно, вместо «посланный от Винтергальтера» — «посланный от Мора́» (там же, л. 3). О «втором градоначальнике» — иначе: «На втором же градоначальнике была надета другая голова, которую изготовил Мора́ по вторичному заказу предводителя, *набивши ее, вместо трюфелей, предписаниями начальства*» и т. д. (там же, л. 3; курсив мой, — *В. Г.*). Из этого намека и возникает тема «органчика», но и эмбрион ее сохранился в окончательном тексте подстрочного примечания («набивши ее, по ошибке, вместо музыки, вышедшими из употребления предписаниями»; IX, 300). Надо заметить, что «*более фантастический* колорит» имеет рукописная версия сюжета о фаршированной голове. Возможно, что с эмансипацией темы об Органчике-Брудастом Салтыков-Щедрин вернулся, в главе с Прыщом, к первоначальному, менее фантастическому замыслу, о котором, как о завершенном, писал 6-го декабря 1867 г. Некрасову (XVIII, 199). Заметим кстати, что воспоминания Е. И. Жуковской дают указания на возможный реальный прототип Прыща: «живя в *Туле*, написал целую

Брудастый — кукла. Своеобразный характер этому гротескному образу придает механизация одной только головы: все остальные части тела не отличаются от телесного механизма нормального человека, но в отсутствие головы становятся трупом («градоначальниково тело все сидит в кабинете и даже начинает портиться»; IX, 298). Вместе с тем голова живет, как голова в Еруслане-Руслане, самостоятельной жизнью — кусается и говорит; обладатель головы сам снимает ее; в окончательном тексте, правда, он без головы не шевелится, но в тексте «Отечественных записок» Брудастый, сняв голову, «ударил по столу кулаком», чтобы помешать Байбакову бежать.[28] Механической головы-органчика достаточно, чтобы превратить тело в куклу, притом в куклу говорящую, правда, всего двумя репликами: «разорю» и «не потерплю» (когда органчик портится, — только «п-плю»). Эти реплики в творчестве Салтыкова-Щедрина имеют свою историю.

Как фигура механической куклы была подготовлена приемом автоматических жестикуляций, так и стилизованная реплика органчика была подготовлена приемом закрепления твердых реплик за героями. Примеры такого закрепления встречаются уже в «Запутанном деле» («прррочь» — Беобахтера, «о, ви очень любезни кавалир» — госпожи Гетлих; I, 223, 225) и в «Губернских очерках» («Душка Петербург! .. Да, Петербург», «Душка Крутогорск! .. Да, Крутогорск!»; II, 35—36), но особенно в «Скрежете зубовном» (1860), где зафиксированы красноречие Марса («Не рассуждать! руки по швам»; III, 122), красноречие бюрократическое («Да вы знаете ли, милостивый государь»; III, 122) и т. п. В очерке «Наш губернский день» (1862) губернатор говорит тремя репликами: «ах, матушка», «нельзя-с» и «закона нет». «В этом отношении он несколько походил на *попугая*... — даже, когда докладывают, что кушанье подано, он все-таки кричит „нет закона“» (III, 183; курсив мой, — *В. Г.*). От этой обессмысленной

летопись о губернаторах, причем *местного губернатора*, как он нам пояснил, изобразил в виде губернатора с фаршированной головой» («Исторический вестник», 1915, № 3, стр. 816; курсив мой, — *В. Г.*). Тульским губернатором был в то время М. Р. Шидловский, впоследствии начальник Главного Управления по делам печати. В письме 3-го августа 1871 г. к Жемчужникову Салтыков-Щедрин опасается влияния «личной вражды» к нему Шидловского на судьбу «Отечественных записок» (XVIII, 244). На самом деле «правление» Шидловского для «Отечественных записок» было, если и не столь «счастливой годиной», как правление Прыща для глуповцев, то все же — периодом относительного ослабления репрессий.

[28] «Отечественные записки», 1869, № 1, отп. I, стр. 298. Мотив снимающейся головы здесь исполняет единственную функцию — предельного абсурда и очевидно, что на его месте мог бы быть любой сказочный мотив. Встречается в русских сказках и этот — см.: «Рассказы о ведьмах» у Афанасьева, № 208в: «... сидит королевна, убирается; сняла с себя голову, мылом намылила, чистой водой вымыла, волосы гребнем расчесала, заплела косу и надела потом голову на старое место» (Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. II, М., 1897, стр. 326, № 208в).

«твердой реплики» один шаг до реплики «разорю!», впервые появившейся в 1864 г. в очерке «Она еще едва умеет лепетать». В эффектной однословной концовке «разорю» сконцентрирован переход от бюрократического младенчества Фединьки Кротикова (в окончательном тексте — Митеньки Козелкова) к «зрелости». Звеном между этим очерком и «Историей одного города» был рассказ 1868 г. «Старый кот на покое», откуда некоторые частности (литературные упражнения помпадура) перенесены в «Историю», — и в нем подобная реплика «бац-бац!», подготовившая возобновление «разорю» в «Органчике». Реплики попугая превратились здесь окончательно в реплики механической куклы. Очевидно, подобные реплики, даже независимо от присутствия или отсутствия кукольных черт в герое, входят в систему приемов, основанных на принципе *примитива*. Это стилизация не только идейной бедности изображаемой среды вообще, но, в частности, бедности ее речи.[29]

Предшествующий органчику в генезисе сатиры Прыщ с фаршированной головой — в окончательной композиции следует за ним (Брудастый — № 8, Прыщ — № 16; см. прим. 25). Этот двигается и говорит, как нормальный человек, но ясно, что перед нами случаи родственные: на живом человеке — голова-вещь, в которой мозг заменен то трюфелями, то предписаниями начальства, то органчиком. Отсюда все гротескные эпизоды в гофмановском роде — там голова человека отдается в починку часовщику, здесь (в первоначальном тексте) заменяется новой из гастрономического магазина; человек окружает себя мышеловками и идет спать на ледник. «Благополучной» развязке одного сюжета соответствует «трагическая» развязка второго — голова съедена.

Отзвуком мотива искусственных голов через 12 лет после «Истории одного города» была «сказка о ретивом начальнике» (в «Современной идиллии»), где колдунья выпускает у начальника «рассуждение» через дырку в его голове, приподнимая для этого клапанчик. Снова использован уже оправдавший себя в «Истории одного города» эффект сочетания живого организма с механизмом — эффект, действующий уже не в силу контраста между персонажем и его окружением, а в силу взаимного контраста черт, из которых персонаж создан. Любопытная подробность рукописного текста (еще не опубликованного): отмыкает клапанчик в голове не только колдунья, но после того и сам начальник:

«Сидит день, сидит другой. В это время опять у него „рассуждение“ прикапливаться стало, только вместо того, чтобы крадучись, да полегоньку к нему подойти, да убедить, а оно по ста-

---

[29] Примеры после 1870 г.: «влепить!» («Сомневающийся», 1871), «жрррать!», «рви!» («Ташкентцы», 1871), «разорви!» («В больнице для умалишенных», 1873), «позвать!» («Господа Молчалины», 1874) — любопытный случай вполне обессмысленной реплики. Своего предела эти реплики достигают в «Игрушечного дела людишках», о чем — ниже.

рому напролом: какой же ты, братец, осел! Ну, он и обидится. Отыщет в голове дырку (благо узнал, где она спрятана), отомкнет пробочку, оттуда свиснет и опять сидит он без рассуждения».[30]

Сатирический смысл нового гротеска по сравнению со смыслом рассказа о Прыще, однако, иной. Если в управление фаршированной головы «вверенный край» процветал — именно потому, что начальник был лишен пагубного для подчиненных «рассуждения», — теперь лишенный рассуждения начальник оказывается равно неспособен ни к вреду, ни к пользе. Сущность этой новой мотивировки того же самого гротескного образа выясняется только из истории текста. В окончательном тексте на нее намекает фраза: «куда он ни посмотрит — везде пусто, только „мерзавцы", словно комары на солнышке, стадами играют» (XV, 217). «Мерзавцы», целая «программа» которых осталась в рукописи (по-видимому, по цензурным соображениям), — новый, специфический, послепервомартовский элемент, в 1869—1870 гг. еще не проявивший себя.[31]

Возвращаюсь к «Истории одного города». Она завершается грандиозным образом Угрюм-Бурчеева. Собственно фантастики в его изображении нет: все в его внешнем и внутреннем облике «возможно», но все необходимо ассоциируется с фантастическими представлениями, о чем говорит и бесспорная авторская воля, выраженная в таких словах, как «сонно-фантастический мир», «фантастический провал» и «фантастические тени» (IX, 407). По отношению к предыдущему творческому пути Салтыкова-Щедрина, где были использованы как автоматические жестикуляции живых людей, так и движения мертвого механизма, фигура Угрюм-Бурчеева не простое повторение прежних тем, а приближение к их синтезу. Фигура Угрюм-Бурчеева задумана как фигура живого человека и вместе с тем рассчитана на впечатление механичности. Уже в самом начале главы «Подтверждение покаяния» на это указывает фраза: «Страстность была вычеркнута из числа элементов, составлявших его природу, и заменена непреклонностью, действовавшею с *регулярностью самого отчетливого механизма*» (IX, 401; курсив мой, — *В. Г.*). Употребленное здесь сравнение действующего лица с механизмом становится главным организующим мотивом при создании портрета этого лица (ниже оно дополнено и описанием «портрета» в буквальном смысле слова): «Он *не* жестикулировал, *не* возвышал голоса, *не* гоготал, *не* топал ногами, *не* заливался начальственно-язвительным смехом» (IX, 401; курсив

---

[30] Архив ИРЛИ, ф. 366, оп. 1, № 166, л. 1. Сказочный мотив — «ведьма отнимает разум» — небезызвестен в фольклоре — см., например: E. Schreck. Finnische Märchen. Weimar, 1877, стр. 111 и сл., но мотив механизации, вообще несвойственный фольклору, в финской сказке отсутствует.

[31] Истории рукописного текста «Сказки» я касаюсь в другой работе, доложенной осенью 1925 г. в «Обществе исторических, философских и социальных наук» и подготовленной к печати.

мой, — *В. Г.*). Эта отрицательно-глагольная характеристика ассоциативно связывает образ Угрюм-Бурчеева с образами *кукол*, притом кукол неподвижных, лишенных жестикуляции; вместе с тем Угрюм-Бурчеев введен безоговорочно в круг *человеческих* персонажей сатиры, и, стало быть, все человеческие движения в нем предполагаются возможными. Предполагаются, но не показаны. Единственные показанные движения Угрюм-Бурчеева — маршировка, притом по прямой линии. Даже указания по борьбе с непокорной рекой он делает одними глазами и рапорты выслушивает «не дрогнув ни одним мускулом» (IX, 416). Способностью *говорить* эта автоматическая кукла наделена, но — как легко угадать — способностью говорить одними твердыми репликами: «зачем?» — 5 раз, «гони!» — 4 раза, «уйму! я уйму!» — 2 раза и по одному разу реплики, и без того затвердевшие в казенном обиходе: «от сих мест до сих» и «на пра-во круг-гом за мной!». Реплика «тако да видят людие», при всей ее очевидной пародийности, дана как показавшаяся неуместной самому Угрюм-Бурчееву. Совмещение в одном герое элементов кукольности и человечности, из которых один, менее привычный (кукольность), показан, а другой, более привычный, только предположен — и создает впечатление синтеза обеих возможностей.

Глава об Угрюм-Бурчееве синтетична и в другом отношении: в ней объединены в одном композиционном целом образы куклы-правителя и кукол-подданных. Глава эта была развитием не только «Органчика», но и «Войн за просвещение» (оловянные солдатики) все в том же направлении внешней замены фантастического реальным при одновременном углублении мотива механических движений: «Район, который обнимал кругозор этого идиота, был очень узок... внутри района — можно было только маршировать» (IX. 402).

Дальнейшее изображено как утопия-гротеск, как «систематический бред» Угрюм-Бурчеева, в котором правдоподобное и фантастическое едва размежеваны. Замечательная утопия эта общеизвестна; я привожу из нее только то, что непосредственно относится к теме кукольности:

«Работы производятся по команде. Обыватели разом *нагибаются* и *выпрямляются*; сверкают лезвия кос, взмахивают грабли, стучат заступы, сохи бороздят землю, — все по команде. Землю пашут, стараясь выводить сохами вензеля, изображающие начальные буквы имен тех исторических деятелей, которые наиболее прославились неуклонностию. Около каждого рабочего взвода мерным шагом ходит солдат с ружьем, и через каждые пять минут стреляет в солнце. Посреди этих *взмахов*, *нагибаний* и *выпрямлений* прохаживается *по прямой линии* сам Угрюм-Бурчеев» и т. д. (IX, 409—410; курсив мой, — *В. Г.*).

Можно не распространяться о бесспорной реально-генетической связи между угрюм-бурчеевщиной и аракчеевщиной. Но, как

всегда у Салтыкова — на чем он, комментируя «Историю одного города», настаивал сам — смысл сатиры одной исторической параллелью не исчерпывается. Угрюм-бурчеевщина грознее и долговечнее аракчеевщины, которая составляет лишь ее частный случай. Независимо от возможных реальных комментариев к «Истории одного города» сатира эта вскрывает до конца значение мотива кукольности: социально-политическая реакция мертва и механична, и мир ее есть мир кукол, управляемых куклами. Этому мертвому миру противостоит мир живых людей, но эта *норма* остается за пределами сатирической типологии и всей вообще композиции щедринской сатиры.

5

На протяжении 70-х годов мотив кукольности в сатире Салтыкова-Щедрина несомненно ослабевает, уступая место другим мотивам. Этот тематический сдвиг вполне объясним из общего сдвига в направлении сатирической деятельности Салтыкова-Щедрина. «История одного города» была итогом длинного и в общем завершенного пути — сатиры, направленной против феодальных отношений между правителем и обывателем, между помещиком и крепостным. При неизбежном вторжении в эту сатиру элементов, связанных с социальными конфликтами, она в основе своей оставалась сатирой *политической*, сатирой на самодержавие во всех его проявлениях, от самодержавия царского, через губернаторское, до самодержавия становых. Сочинение Бородавкина (в «Истории одного города »), озаглавленное «Мысли о градональническом единомыслии, а также о градоначальническом единовластии и о прочем», в рукописи называлось еще выразительнее: «Краткое размышление о необходимости *губернаторского* единомыслия, а также о *губернаторском единодержавии* и о прочем» (курсив мой, — *В. Г.*).[32] Этот враг, внешне сильный, был внутренно дискредитирован давно и достаточно; в борьбе с ним вполне пригодным средством было издевательство, разоблачение, низведение до примитива и до обострения примитива — кукольности.

В начале 70-х годов сатирическое внимание Салтыкова направляется на новые явления, уже другого порядка и еще более грозные: явления, связанные с «хищничеством» разнообразных агентов нового капитализма. Эти явления происходят не на виду, а «там, во глубине России» — в разоряющейся усадьбе, в расслаивающейся деревне, в капитализирующемся городе; здесь — Стрелов, там — Дерунов, тут — Прокоп и ташкентцы. Эти враги сильнее и страшнее, и в борьбе с ними сатира Салтыкова-Щедрина принимает другой уклон — с преобладанием *социального* элемента над

---

[32] Бюллетени рукописного отдела Пушкинского дома, вып. IX. Изд. АН СССР. М.—Л., 1961, стр. 30.

политическим — и пробует другие приемы. Новый враг требует прежде всего изучения, и вот, осуждая теоретически западноевропейский экспериментальный роман, первоначально воспринятый русским читателем как явление чистого психологизма (см. переписку Салтыкова-Щедрина с Тургеневым), Салтыков в своей сатирико-новеллистической практике дает образцы своеобразного экспериментального романа, неизбежно вступающие в сочетание с элементами психологизма.[33]

Соответственно с этим меняются и сатирические приемы. Ослабевает тяготение к гротеску, принцип «приведения к примитиву» проявляется менее резко; до предела, до кукольности не доходят ни новые сюжетные конструкции, ни даже семантика отдельных словесных выражений. Для нашей цели достаточно проследить эту эволюцию на одном, как видно было раньше, показательном примере: жестикуляции и мимике.

Салтыков, очевидно, и здесь ищет новых путей. Так, в иных случаях жестикуляция связывается с *зоологическими* элементами сатиры, что все-таки представляет собою шаг на пути к психологизации. Неуважай-Корыто похож на долбящего дятла, Менадр похож на танцующего медведя («Дневник провинциала»). Иногда жест только сильно физиологизирован: «вращение зрачков» наедине с женщиной («Благонамеренные речи»), иногда — и это в случае наибольшей выразительности — физиологизм человеческий и зоологический неразграничены: «Мы смотрели тупо и невнятно... топырили губы и как-то нелепо шевелили ими, точно сбираясь сосать собственный язык» (две идеально-благонамеренные скотины» в «Современной идиллии»; XV, 54). Новые возможности открываются в сочетании жестикуляции и мимики с сатирическим мотивом *театральности* вообще (не именно театра марионеток). Намеченный еще в фельетонах начала 60-х годов (см. особенно «Наша общественная жизнь») — теперь этот мотив отражается в юпитеровской важности» жестикуляцией бюрократа («Благонамеренные речи», 1874; XI, 73), в жестикуляции начальника, напоминающей «*дервиша*» («Гг. Молчалины», 1874; XII, 305; курсив мой, — *В. Г.*), в жестикуляции Износкова с прямой ссылкой на «актеров Михайловского театра» («Недоконченные беседы», 1874; XV, 352), впоследствии в целой системе театральных жестикуляций Иудушки. «Пружинный» жест, напоминающий о недавних кукольных движениях, испробован только два раза — это жесты Пантелея Егорова (1874; XI, 94) и Зачатиевского (XI, 184), но в обоих случаях это жесты психологизованные, хотя, с другой стороны, пружинные жесты Зачатиевского соответствуют примитивизму его портрета.

---

[33] «Ташкентцы приготовительного класса» одновременные с «La fortune des Rougon» Э. Золя, впоследствии — «Господа Головлевы»; почин сближения обоих циклов с Золя принадлежит Арсеньеву, см. стр. 79 и 192 его книги: Салтыков-Щедрин. СПб., 1906.

Признаки возвращения к кукольному примитиву можно уловить в 1875 г. в изображении кузины Машеньки — одной из центральных фигур «хищнической» типологии Салтыкова-Щедрина этих лет. В ее характеристике есть намеки и на зоологизм и на элементы детского примитива, но один из главных моментов (решение судьбы Короната) нарисован так: «лицо ее было словно каменное, без всякого выражения, глаза смотрели в сторону; *ни один мускул не шевелился* (ср. тоже об Угрюм-Бурчееве); только нога судорожно отбивала такт» (XI, 402; курсив мой, — *В. Г.*). В том же цикле «глыба»-Филофей Промптов (реакционный земец) «так заурядно, почти бессмысленно покачивалась, вместе с креслом... что мне сделалось ясно, что она ничего не сознавала. Афоризм (чтобы сатирики «не касались», — *В. Г.*) вырвался у нее из глотки „так“, без понимания» («Благонамеренные речи»; XI, 381). Автоматизация жеста опять вызывает обессмысленную реплику.

Так постепенно, по мере ознакомления с новой враждебной средой, делаются попытки восстановления приема «доведения до автоматизма». Все это — только намеки, немногочисленные и не развитые. Некоторое углубление прежнего приема, на этот раз, однако, в связи с возвращением к прежней типологии, имеем в «Круглом годе» 1879 г. в образе Натали — новой вариации светских героинь Салтыкова, которые еще в 1864 г. (в рецензии на роман Камской) вызывали кукольные ассоциации. Натали, еще до появления ее на сцене, охарактеризована как «45-летняя сахарная куколка, которая... И даже не „которая“, а просто куколка — и все тут» (XIII, 204). Этот образ, как и вся группа образов, приведенных перед этим, относится к категории столь частых вообще у Салтыкова метафор, заключающих в себе эмбрионально-гротескный мотив и во всем подобных тем поэтическим произведениям, заключенным в одном слове, о которых говорил Потебня. Дальнейшее развитие этого мотива начинается в «Круглом годе» с момента появления Nathalie на сцене. После недолгого диалога с куколкой рассказчик намечает ту обобщенную картину, которая выросла из образа «куколки»: «Мне вдруг показалось, что я очутился в каком-то темном складе, где грудами навалены куколки, куколки, куколки без конца. Отличные куколки, лучшие в своем роде. Одеты — прелесть; ручки, ножки, личики, грудки — восторг; даже звуки какие-то издают, делают некоторые несложные движения головкой, глазками. Словом сказать, любую из них посадил бы в гостиную и любовался бы, как она глазки заводит. И вдруг одна из куколок встает и говорит: — покажите, пожалуйста, как мне пройти в литературу! Это я не для себя прошу... фи! а для Филофея Иваныча! — И при этом начинает лепетать: — „Бедная Лиза“, „Марьина Роща“, „Сарепта“, „Вадим“... Куколка, куколка! да, ведь, ты картонная! как это язычок твой выговорил: ли-те-ра-ту-ра? — Ах, это не я, это Филофей Иваныч... — Как

тут быть? Начать объяснять, что литература есть нечто серьезное и совсем не кукольное — не поверит» и т. д. (XIII, 249—250).

Программа кукольного театра намечена. В «Круглом годе» она дальше не развивается; единственная кукольная героиня этого произведения после «Первого Июля» сходит со сцены. Но вслед за «Круглым годом» Салтыков-Щедрин задумывает целый сатирический цикл, который остался незавершенным, но, по-видимому, должен был быть всецело построен как серия сцен кукольного театра. Это «Игрушечного дела людишки» (1880; впоследствии включены в «Сказки»).

Задумана была грандиозная галерея героев-кукол. Понятие о неосуществленном замысле можно, однако, составить и по напечатанному началу. Это целый кукольный театр с мастером-режиссером Изуверовым во главе. Чудесный мастер, создатель движущихся и говорящих кукол, здесь даже через голову всей романтической поэтики перекликается непосредственно с созданиями первобытных мифологий: с *гончаром* африканской легенды, сделавшим из глины разного накала негра, мулата и белого, с *кузнецами* греческого, финского, скандинавского эпоса, а также русских, якутских и других сказок.[34]

Натуралистическая сатира Салтыкова-Щедрина и на вершинах гротеска не избежала, впрочем, поползновений на натуралистическую мотивировку. Изуверов — только искусный ремесленник,

---

[34] В использовании мотива «чудесные ремесленники» в международном фольклоре можно различать три главные группы: 1. Мотивы наделения чудесными свойствами *самого труда* ремесленника (наиболее частый случай — чудесные *кузнецы*, выковывающие не только чудесные предметы, но и живых животных и людей, откуда, в конце концов, космогонические сюжеты с кузнецами в качестве центральных фигур, отсюда же вообще наделение кузнецов сверхъестественными свойствами). См.: Калевала. Карельские руны, собранные Э. Лённротом. М.—Л., 1956, руна 37 и др.; А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. V. СПб., 1889, стр. 110; «Буря-богатырь—Иван-коровий сын» — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Изд. 3-е, т. I, М., 1897, стр. 154—161, № 76; «Ивашка-белая рубашка — горький пьяница» — Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884, стр. 1—18, № 1; «Василий-сукин сын и Иван-царевич» — Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. СПб., 1915, стр. 58—60, № 37. 2. Мотив всемогущества, независимый от характера профессии; профессиональная характеристика героя случайна. См.: «Иван-царевич и Белый Полянин» — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, стр. 241—244, № 96; «Аркий Аркиевич и Иван-царевич» — Северные сказки. (Архангельская и Олонецкая губернии). Сб. Н. Е. Ончукова. СПб., 1908, стр. 582—586, № 297. 3. Промежуточные случаи — когда профессиональная окраска сохранена (иногда в отдельных деталях), но чисто фантастическая мотивировка заслоняет натуралистическую (чудесные построения в одну ночь дворца и т. п.). См.: «Сказка об Иване-добром молодце и Елене прекрасной» — Великорусские сказки Вятской губернии. Сб. Д. К. Зеленина. Пгр., 1915, стр. 365—377, № 177; «Морской царь и Василиса премудрая» — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. II, стр. 55—81, №№ 125а—125д; «Иван-дурак» — Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы, стр. 84—89, № 55.

а не волшебник, он имеет дело с *вещами*, отнюдь не «оживленными», как в романтических сюжетах, а только имитирующими живое; его задача — «начинять всякой чепухой пустые груди и направлять всю силу своей изобретательности на то, чтобы руки, приводимые в движение *замаскированным механизмом*, не стучали „по деревянному", а плавно и мягко, как у ханжей и клеветников, ложились на перси, слегка подправленные тряпкой и ватой и „для натуральности" обтянутые лайкой» (XVI, 125; курсив мой, — *В. Г.*).

Движения фигурок Изуверова вначале представлены как движения механические, т. е. равномерные и нарочито усиленные. Человечек, изображающий «мздоимца», — «*вращал* глазами, *кивал* головой, *колыхал* животом и *хлопал* руками по бедрам» (XVI, 131; курсив мой, — *В. Г.*). Реплики у него всего две — па́пп-п-па́ (утвердительная) и взззз... (отрицательная), т. е. реплики окончательно механические. Но эта стройность натуралистической мотивировки сейчас же разрушается. Вслед за появлением на сцену мужика (с одной только репликой «мм-му-у») мы присутствуем при немотивированном переходе от механического жеста к телодвижениям, не отличающимся от нормальных — и с той же быстротой переходим к самому невероятному даже в театре живых актеров шаржу. Сначала мздоимец «вырвал у мужика из-за пазухи гуся, которого тут же, при неистовом гоготании птицы живьем и сожрал», а немного дальше — «повытаскал из-за пазухи мужика всех курят, выволок *из кармана* за рога *корову*, потом выворотил другой карман и нашел там свинью, которая со страху сейчас же опоросилась десятью поросятами» (XVI, 133) и т. д. В дальнейшей сцене между «Лакомкой», старухой «Индюшкой» и «субреткой» опять находим упрощенные до минимума реплики («мамм-чка», ... взззз..., п-ля) и движения, упрощенные тоже до относительной элементарности («грубые комические сцены» с потасовками). И рядом с этим — новые немотивированные шаржи, даже целые «разговоры», правда, только угадываемые по *мимике* кукол.

И, наконец, как завершение всего кукольного представления даны сценарии пьес «Наказанный гордец» и «Нерассудительный выдумщик». Это шаржи, один из эффектов которых заключается в абсурдности самой мысли о приспособлении их к кукольному театру. Так, в пьесе «Наказанный гордец» предполагается не только декорация леса, но и тройка, мчащаяся по этому лесу — без всякого намека на секрет постановки. При этом то доносятся таинственные звуки, то спускаются сумерки, то, наконец, показывается стая волков, которая и съедает гордеца-администратора. «Нерассудительный выдумщик» — первый очерк будущей «Сказки о ретивом начальнике» (1882) и вовсе ничего не имеет общего с кукольным театром.

Итак, фигура куклы — в самом прямом смысле слова, куклы сделанной, — неуловимо переходит в фигуру человека — сначала

с автоматическими, а затем и с нормальными телодвижениями. С этим мотивом соприкасается другой встречный мотив — механизации живого. Связь между ними устанавливается при посредстве реплик самого Изуверова, который играет здесь роль не активного персонажа, как изобретатели у Гофмана — профессор x* («Die Automate») и профессор Спаланцани («Der Sandmann»), а комментатора, разъясняющего идейный смысл сатиры.[35] (Дальше в качестве второго комментатора выступает и рассказчик). Мастер-изобретатель деревянных кукол сам сближает эти нарочитые сатирические персонажи с живыми людьми: «все мы здесь на равных правах состоим, точно веревка сквозь продернута» (XVI, 125) и, указывая на проходящую мимо госпожу Строптивцеву: «извольте взглянуть — чем не кукла-с?» (XVI, 126). Эта же мысль достигает несколько дальше патетического напряжения. «Взглянешь кругом: все-то куклы! везде-то куклы! не есть конца этим куклам! Мучат! тиранят! в отчаянность, в преступление вводят!» (XVI, 128).

Таким образом, механические куклы противопоставлены и здесь не живым людям, а живым куклам, т. е. явлениям той же системы образов. Деревянные людишки вполне контрастируют только с некоторой нормой, в произведении не показанной. Это семасиологическая однопланность (при двупланности исходных представлений) достигнута здесь не только установлением ассоциаций между человеческими и механическими образами, но и резким столкновением двух противоположных мотивов — оживления и механизации, и этим, при максимальной экономии сатирической энергии, дана максимальная изобразительная полнота. Но в другом отношении — в отношении использования социально-типологических возможностей — такой полноты в сатире нет. Мотивы куклы-правителя и куклы-подчиненного, правда, отчасти намечены и здесь: с одной стороны, привилегированные «мздоимцы», «лакомки» и пр., с другой — «мужики»; но этот типологический контраст значительно уступает в остроте ситуациям «Истории одного города». Мало того, «игрушечного дела людишки» кажутся по своему сатирическому содержанию возвращением к периоду «Губернских очерков» и ранним фельетонам «Современника», к сатире на элементарно-грубые отношения между обывателем (мужик) и чиновником (мздоимец, лакомка, гордец, выдумщик). Недаром действие сатиры датировано сороковыми годами, а место действия ее — уездный городок Любезнов и неназванный губернский город «в одной из северных губерний», (XVI, 118), в силу одной уж автобиографической мотивировки рассказа ассоциируется с «Крутогор-

---

[35] О совпадении в роли Изуверова функций «мастера» и «игрока» вскользь упоминает Потебня. (Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 319).

ском». Можно даже предположить в этом возврате к прошлому, к крутогорскому циклу — разгадку неосуществления замысла. Если вся задуманная серия должна была быть приурочена к сороковым годам, это лишило бы сатиру ее жала — актуальности. Если же 40-е годы были взяты лишь как дата исходная, и в образах деревянных людишек задуманы были фигуры, характерные для целого тридцатилетия, в том числе и новые социальные типы, это задание не соответствовало приему кукольности. Новая враждебная среда еще не создала той мертвой, консервативной традиции, которая вызывала бы образы автоматов. Синтетическая по отношению ко всей предшествовавшей кукольной технике Салтыкова, сатира не обогащает ничем существенно новым ее идейного содержания.

Однако еще в одном отношении сатира эта заслуживает внимания. Ни одно из прежних произведений Салтыкова-Щедрина не давало такой отчетливой формулировки возможных функций сатирического мотива кукольности. Здесь Салтыков-автокомментатор по остроте художественно-теоретической мысли не отстает от Салтыкова-практика, а по остроте общественной мысли значительно его опережает.

Сатира заключается комментарием рассказчика, представляющим собою обоснование приема примитива вообще и кукольности, в частности, как приема именно социально-политической сатиры. Разграничив представления «живые куклы» и «деревянные людишки», автор пытается отдать себе отчет в существе впечатления от этой разницы, конечно, сравнивая тем самым читательское впечатление от литературного *изображения* «живых кукол», с одной стороны, и «деревянных людишек», т. е. автоматических кукол — с другой. Мы видели, что оба эти мотива заключены в пределах одной и той же семантической школы, где занимают место рядом или почти рядом, причем иногда в одном образе сочетаются элементы обоих мотивов (Угрюм-Бурчеев), иногда же в числе динамических мотивов имеет место переход из одной категории в другую (оживление оловянных солдатиков). Салтыков-художник сближал обе возможности, теперь Салтыкову-теоретику (теоретизирующему, впрочем, в пределах художественного же замысла) предстоит их разграничить. Правда, разграничение это мотивировано в речи рассказчика как разграничение между «настоящими» живыми куклами и «ненастоящими» деревянными людишками, но это не меняет дела, так как самое выражение «живые куклы» вводит нас в круг художественных образов.

Разграничение произведено с точки зрения приближения к пределу примитивизма. От этого предела дальше отстоят «живые куклы», потому что, во-первых, художественное изображение их неизбежно должно быть основано на известном минимуме психологизма, а, во-вторых, они более непосредственно ассоциируются с человеческими персонажами той же самой сатиры.

Автоматические же куклы обладают эффектами отсутствия психологизма и отсутствия типологических ассоциаций — и тем ближе к цели (к «ощущению оголтения»; XVI, 143). Так можно перевести на язык теоретической поэтики слова Салтыкова-Щедрина, имеющие в виду, как сказано, «жизнь», а не «литературу».

«...я готов был вытерпеть бесчисленное множество живых кукол, лишь бы уйти из мира „людишек“...

«...Мне кажется, разгадка этого чувства угнетенности заключается в том, что живых кукол мы встречаем в разнообразнейших комбинациях, которые *не позволяют им всегда оставаться* вполне цельными, *верными своему кукольному естеству*. А сверх того они живут, хотя и скудною, но все-таки живою жизнью, в которой имеются некоторые, *общие людскому роду* инстинкты и вожделения. Словом сказать — принимают участие в *общей жизненной драме*. Тогда как деревянные людишки представляются нам как-то наянливо сосредоточенными, до тупости последовательными и вполне изолированными от каких-либо осложнений, вызываемых наличностью живого инстинкта. Участвуя в общей жизненной драме, *вперемежку с другими такими же куклами*, живая кукла уже поэтому одному действует не так вымогательно, что назойливость ее отчасти умеряется разными жизненными нечаянностями. Деревянные людишки и этого отпора не встречают. *У них в запасе имеется только одна струна*, но они бьют в эту струну с беспрепятственностью и регулярностью, доводящими мыслящего зрителя до отчаяния» (XVI, 143—144; курсив мой, — *В. Г.*).

Через несколько абзацев автор вновь пытается стереть намеченную разницу, задавая вопрос, не являются ли деревянные людишки тоже «настоящими». Эта попытка дать гротеску *натуралистическую* мотивировку ничего не меняет, конечно, в читательском восприятии, так как читатель неминуемо исходит как из *литературности*, так и из *жизненности всего* сатирического материала, независимо от степени правдоподобия отдельных мотивов. Парадоксальная попытка натуралистически мотивировать гротеск важна в другом отношении — как своего рода самооправдание, потому что для натуралистически воспитанного читателя гротеск нуждался в оправдании, хотя бы и заведомо «литературном»:

«Но, может быть, жизнь уж и созидает таких людишек? Может быть, в тех бесчисленных *принудительных сферах* (эзоповский язык, — *В. Г.*), которые со всех сторон сторожат человека, совсем не в редкость те потрясающие «*кукольные комедии*», в которых живая кукла попирает своей пятой живого человека?.. Кто возьмет на себя смелость утверждать, что это не так? И кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, «*тайна куклы*» есть самая существенная, самая захватывающая?» (XVI, 144—145; курсив мой, — *В. Г.*).

В этих словах, замыкающих сатиру, заключено одновременно теоретическое осознание собственного приема и обещание внести эту творческую сознательность в дальнейшую художественную работу над «кукольными комедиями», в дальнейшее художественное исследование «тайны куклы».

Обещание это исполнено не было. Еще в 1881—1882 гг. в творчестве Салтыкова-Щедрина изредка сказывается власть недавних кукольных образов. Так, в первом «письме к тетеньке» (1881) из усиления образа благонамеренно-послушных обывателей возникают «какие-то истуканы», с лицами, непохожими на человеческие (XIV, 291).

В двенадцатой главе «Современной идиллии» появляется Редедя, портрет которого основан на сравнении с марионеткой: «Точно весь он был составлен из разных овалов, связанных между собой ниткой, приводимой в движение скрытым механизмом. В средине находился основной овал — живот и, когда он начинал колыхаться, то и все прочие овалы и овалики приходили в движение» (XV, 147).

В двадцатую главу той же сатиры, в том же году, введена сказка о начальнике с клапанчиком в голове, о которой уже была речь выше. Это все. Только для полноты обзора можно упомянуть еще о запоздалом и ослабленном отклике мотива куклы в фигуре инспектора — «секутора», прямого, как аршин, с несгибающимися коленками — фигура, кстати, тоже из сравнительно далекого прошлого («Недоконченные беседы», 1884; XV, 407).

Еще 9-го июня 1882 г. Салтыков писал Тургеневу, что собирается весь следующий год посвятить «Игрушечного дела людишкам» (XIX, 289). Но в 1882 г. за окончанием «Современной идиллии» последовал неожиданный уклон «Пошехонских рассказов», а с 1883 г. — цикл «Сказок». В это время сатирическое внимание Салтыкова-Щедрина направляется опять в новую сторону — в сторону того «среднего человека», роли которого в сатире Салтыкова-Щедрина посвятил специальную статью В. П. Кранихфельд. *Политический* элемент в этой сатире если не прямо преобладает над социальным, то все же заметно усиливается по сравнению с сатирой предыдущего десятилетия: комедия будней российского мещанина не могла быть объяснена вне влияний политической реакции сверху. Эта направленность сатиры уже по внешним условиям требовала сугубой иносказательности, применения наиболее прикровенных приемов «эзоповского языка». К этому присоединились еще более важные требования по существу: исходя из примитива, как из общего принципа, сочетать некоторый *минимум психологизма* (в отношении новой враждебной среды, требующей новых изучений) с впечатлением такого *искажения человеческого облика*, для которого даже образы человекообразных кукол были бы недостаточны. Все это и было достигнуто приемами *зоологической* сатиры, средствами которой и был найден предельный сатириче-

ский образ для общественной реакции — вяленая вобла. После этих достижений линия гротеска в творчестве Салтыкова-Щедрина вновь ослабевает. Воскресает «физиологический очерк», конечно, сильно видоизмененный («Мелочи жизни»), и «физиологическая» хроника («Пошехонская старина»). «Тайне куклы» в этих жанрах простора уже не было.[36]

---

[36] Как и следовало ожидать, мотив куклы возродился в символизме. См.: «Я завожусь на тридцать лет» Инн. Анненского, особенно же, конечно, «Балаганчик» Блока — с картонной Коломбиной (ср. картонную Nathalie в «Круглом годе») и бумажным «окном в мир», что прямо соответствует таким образам Салтыкова-Щедрина: «не убивайся, ибо небо это картонное, земля картонная и вода картонная» в «Нашей общественной жизни» («Современник», 1863 г., № 12, стр. 240; ср. статью «Картонные копья — картонные речи»). В «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева предсмертные переживания Каширина изображены как механизация мира: весь мир представился ему «миром призраков и механических кукол» и т. д.; мать кажется ему «искусно сделанной механической куклой, вроде тех, которые говорят: „па-па“, „ма-ма“, но только лучше сделанной» (Л. Н. Андреев. Повести и рассказы. Гослитиздат. М., 1957, стр. 421, 422). В этой же связи интересен рассказ В. Ропшина «Нюренбергские игрушки» 1915 г., где война представлена в образах из мира детских игрушек и где возрождаются и щедринские оловянные солдатики: «купил коробку оловянных солдат, расставил их на детском столе, зарядил игрушечное ружье горохом, выстрелил, вот и бой и игра в сражение» («Красная Новь», 1926, № 4, стр. 104).

В связи с символической мотивировкой все эти образы приобретают характер трагического диссонанса, но с несомненно привходящим сатирическим тоном, что позволяет установить непосредственную преемственность между использованием мотива куклы в натурализме и в символизме. Этот частный пример показывает, что очередной историко-литературной задачей является изучение смены литературных направлений (в частности натурализма символизмом) не только с точки зрения их взаимного контрастирования, что является путем наименьшего сопротивления, но и с точки зрения *усвоения* контрастирующим направлением существенных элементов предшествующего.





Встречи с Блоком

Я не был — и по возрасту вряд ли мог быть — близок с Блоком. Но я встречался с Блоком, говорил с ним, помню многое, что он говорил, и об этом хочу рассказать.

В первый раз я увидел Блока в первую половину 1903 г. или в самом конце 1902-го, когда Блоку было 22 года, а мне — всего 12. Он пришел к моему брату Александру Васильевичу [1] и сидел за нашим семейным вечерним чаем, в серой, как тогда носили, студенческой тужурке. Из всего, что было в этот вечер, я помню только одно, но зато помню хорошо: чтение стихов Блока и разговор о них. Началось с того, что отец мой среди какого-то, кажется, безразличного разговора вдруг несколько напряженным тоном сказал, обратившись к Блоку: «Александр Александрович! Прочтите стихи». На это Блок совершенно спокойно и просто ответил: «Да, я с удовольствием прочту». Он читал «Царица смотрела заставки». Отец — почитатель и переводчик Данте и Петрарки — улыбнулся с легкой иронией. «Ну зачем вы пишете декадентские стихи? Зачем синие загадки? Почему загадки — синие?». Блок, немного задумавшись, ответил: «Потому что ночь синяя», но тут же, засмеявшись, сказал: «Нет, конечно, не то». И желая, быть может, отвести упрек в декадентстве, прочел: «Я и молод, и свеж, и влюблен». «Вот это — совсем другое дело. Впрочем — ароматные слезы». Но Блок очень убежденно ответил: «Нет, у клена слезы — ароматные. Другой вопрос, могут ли быть слезы — у клена». На этом, кажется, спор закончился.

Я пропущу редкие встречи в последующие годы (в 1906—1909 гг. нередко в театре Комиссаржевской — на премьерах) и перейду к тому времени, когда я начал встречаться с Блоком вне

---

[1] А. В. Гиппиус (ум. в 1942 г.) — товарищ Блока по университету; печатался под всевдонимами Г. Заронин, А. Надеждин в начальные годы русского символизма. (Подстрочные примечания составил Е. А. Вагин).

семьи и вне отношений его с моим братом, а самостоятельно — как с писателем.

Первая такая встреча была в начале 1909 г. Она произошла как бы символически для меня — почти буквально на пороге редакции «Нового журнала для всех» [2] и «Новой жизни», куда я шел за одним из первых моих литературных гонораров. «Вы — в „Журнал для всех“? — спросил Блок. Это ваши стихи были в журнале? Мне понравились». Это скупая похвала была бы мне еще более дорога, если бы я мог тогда предвидеть его позднейшие и столь же скупые: «Мне не понравилось». Поднявшись в редакцию, я увидел на редакционном столе листок, написанный четким блоковским почерком. Мне бросились в глаза строки:

Ты в синий плащ печально завернулась.
В сырую ночь ты из дому ушла.

Я не задавал себе вопросов, почему плащ — синий. Блок со всей системой своих образов к тому времени прочно вошел в мое сознание, во всю мою жизнь.

В марте 1910 г. я встретился с Блоком на 8-й линии Васильевского острова, где я тогда жил. Это было вскоре после смерти В. Ф. Комиссаржевской.[3] Я спросил, верно ли, что он будет читать свои стихи на вечере ее памяти. Блок ответил: «Да, мне заказали стихи. Я очень долго над ними работал и наконец написал». Признаюсь, в моем юношеском прекраснодушии меня покоробило от этих «заказали» и «долго работал», и только услышав чтение этих стихов на вечере, я получил урок по вопросу о том, что такое творческий труд и что такое подлинное вдохновение.

Я задал Блоку и другой вопрос. Незадолго до этого покойный ныне Вл. Ал. Пяст [4] предложил мне и В. М. Жирмунскому рекомендовать нас в члены так называемой поэтической академии («Общества ревнителей художественного слова»).[5] Я спросил Блока, знает ли он что-нибудь об этом (Блок был членом совета «академии»). Блок ничего не знал, но тут же предложил свою рекомендацию и пожалел, что не может упростить дело встречей

---

[2] Во втором номере (декабрь) «Нового журнала для всех» за 1908 г. было напечатано стихотворение Вас. Гиппиуса «Листья безумные вертятся, падая...» (стр. 70).

[3] В. Ф. Комиссаржевская (р. 1864) — выдающаяся русская актриса, умерла во время гастролей в Ташкенте 10 февраля 1910 года. Блок посвятил ее памяти стихотворение «На смерть В. Ф. Комиссаржевской» (1910), прочитанное им 7 марта 1910 г. в зале Петербургской городской думы в качестве заключения речи в память актрисы.

[4] Вл. Пяст — литературный псевдоним Вл. Ал. Пестовского (1886—1940), поэта-символиста и переводчика, близкого Блоку.

[5] Петербургское Общество ревнителей художественного слова одно время очень интересовало Блока (8 апреля 1910 г. он прочел здесь доклад «Заветы символизма»); впоследствии он отошел от него.

на очередном заседании. «Я не буду: там будет один человек, с которым я не могу встречаться».[6] Всякий другой на месте Блока сослался бы на занятость или другую причину, но Блок, как я убедился позже не раз, или молчал, или говорил правду, даже в мелочах. Уже из посмертных публикаций — и, главным образом, из воспоминаний Андрея Белого — я узнал, кто был тот человек, с которым Блок не мог встречаться. Условились, что перед заседанием я зайду к Блоку и возьму от него записку на имя кого-нибудь из членов совета. Затем Блок сказал: «Мне писала В. В.[7] по другому делу. Вы знаете об этом деле?». Я знал об этом деле. В. В., моя сестра, писала об одном человеке, вернувшемся из ссылки, очень нуждавшемся и желавшем литературного заработка. Блок ответил на письмо, помнится, очень скоро. Он писал, что заработок в журналах неизвестному человеку найти почти невозможно: «Вы, вероятно, знаете, как теперь везде „свои". Но если можно помочь ему так, чтобы он не чувствовал себя никому обязанным, я прошу принять и мою долю — 10 рублей». Эти фразы я запомнил; самое письмо не сохранилось. Я ответил, что речь шла, насколько я понимаю, именно о заработке, а не о денежной помощи. Блок спросил, несколько задумчиво: «Он — самолюбивый?».

Выступлений Блока в «поэтической академии» на моей памяти было немного. На одном из заседаний читались стихи не бывшего на заседании А. Скалдина.[8] Читал их Блок. Пренебрежительно-иронически отозвался о стихах Кузмин; упорно защищал их Вяч. Иванов; когда же обратились к Блоку с просьбой высказаться, он с обычным лаконизмом ответил: «Мне не нравится» — и отказался что-нибудь прибавить в объяснение своей оценки. В другой раз одно свое стихотворение прочитал я. Прочитал, конечно, то, которое казалось мне лучшим, и несколько трепетно ждал, скажет ли Блок «мне нравится» или «мне не нравится». Но Блок сказал только: «Это стихотворение, по-видимому, из тех, которые могут быть поняты не отдельно, а в связи с целым циклом стихов». И, помолчав, прибавил: «Или даже в связи с целым мировоззрением». По поводу выражения «где ж твой меч?» кто-то заметил, что образ меча здесь вносит неуместный аллегоризм. Блок сказал: «Да, надо было сказать просто: где ж твоя воля?». Я понял, конечно, что речь шла не о буквальной замене.

В конце зимы 1910 г. я однажды встретился с Блоком у С. М. Городецкого. Незадолго до этого в одном семействе был

---

[6] Речь идет о Г. И. Чулкове (1879—1939), поэте, беллетристе и критике, основателе так называемого мистического анархизма. Он был близок с Блоком в 1904—1908 гг., после чего в их отношениях произошел разрыв (см.: А. Белый. Воспоминания о А. А. Блоке. «Эпопея», 1923, № 4, стр. 168).

[7] Вера Васильевна Гиппиус, сестра мемуариста.

[8] А. Д. Скалдин (1889—1943), поэт и беллетрист, считавшийся в символистских кругах «человеком от земли». Отзыв Блока о стихах Скалдина «Пан» и «Памяти Врубеля» см. в письме ему от 17 октября 1910 г. (А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 8, М.—Л., ГИХЛ, 1963, стр. 315).

домашний маскарад, на котором представлен был «Балаганчик». Постановка была задумана без сцены, среди публики, собрание мистиков происходило в углу у камина, а наверху камина сидел Пьеро; затем актеры выходили на середину комнаты, окруженные кольцом зрителей. Я рассказал Блоку об этом вечере, сказал, что пригласить его мы не решились, хотя и очень хотели. Блок был очень заинтересован и расспрашивал об исполнителях. Я сказал, что среди нас, дилетантов, выделился один. Я имел в виду исполнителя роли Пьеро В. С. Чернявского.[9] Я сказал Блоку, что В. С. Чернявского он, может быть, знает как автора одной из статей в недавно вышедшем сборнике памяти Комиссаржевской — «Алконост». Блок ответил, что в «Алконосте» ему запомнились две статьи: «одна с воспоминаниями, другая с обобщениями». Статья с «обобщениями» и была статьей Чернявского. Я спросил Блока, не думает ли он написать о Комиссаржевской чего-нибудь большего, чем его краткие отклики на ее смерть. Блок сказал на это: «Да, именно теперь я мог бы написать».

По настоянию С. М. Городецкого я прочел одно из последних своих стихотворений. На этот раз Блок сказал-таки «не нравится». «Те, что печатались в журнале, нравились, а это не нравится». В прочитанных стихах между прочим было выражение «озера бытия». «Как же быть с озерами бытия? — спросил Блок, — и какая же разница между озерами бытия и слонами раздумья?». Я знал, конечно, что Блок цитировал пародию Вл. Соловьева на «Русских символистов». «Я-то, — прибавил Блок, — очень хорошо знаю, как возникают такие образы».

Летом 1911 г. я был вместе с В. М. Жирмунским в Венеции. Там все напоминало о Блоке, о его «Итальянских стихах». Я послал Блоку открытку с видом площади святого Марка, написав на ней две строки, все эти дни бывшие в сознании:

Холодный ветер от лагуны,
Гондол безмолвные гроба...

Продолжение этих строк: «Я в эту ночь, больной и юный, простерт у львиного столба».[10] И эти строки звучали в сознании так настойчиво, что, дойдя до «львиного столба», захотелось исполнить блоковские строки буквально. Осуществить полушуточный, полусерьезный обряд оказалось совсем не трудно: то, что в Петербурге было бы немыслимым озорством, никого не могло удивить в теплый южный вечер, в окружении венецианцев, если не «про-

---

[9] Вл. Степ. Чернявский (1889—1948), поэт, артист, критик. В сборнике «Алконост. Кн. 1. Издание Передвижного театра П. П. Гайдебурова и А. Ф. Скарской, 1911» была напечатана его статья «Памяти Веры Федоровны» (стр. 88—94).

[10] Строки из стихотворения Блока «Венеция» (II), вошедшего в цикл «Итальянские стихи» (1909). Написаны в Шахматове, после возвращения из Италии.

стертых», то непринужденно сидевших тут же. При встрече с Блоком я рассказал ему о том, как «простирался» в его память. Он, улыбаясь, сказал: «А я не простирался».

20 октября 1911 г. я снова встретил Блока у Городецкого — на этот раз на многолюдном вечере: это было первое собрание будущего «Цеха поэтов».[11] Блок читал вариант «Незнакомки» («Там дамы щеголяют модами»), — тогда еще ненапечатанный, но в прениях не участвовал и в «Цехе» с тех пор ни разу, кажется, не бывал.

Через месяц — 21 ноября (беру дату из дневника Блока) — я встретил его на публичной лекции моего брата Вл. Вас. Гиппиуса.[12] Эта лекция (первая из цикла публичных лекций по русской литературе) в печати никогда не появлялась. Блок расспрашивал о «Цехе поэтов». Я, между прочим, иронически процитировал строчку одного поэта, которая показалась мне характерной — до впечатления пародийности — для модного тогда среди части поэтов эстетства: «Ты отдалась на дедовском диване». Блок засмеялся и сказал: «Это, кроме всего, еще и плагиат из Городецкого: „Ты отдалась мне как ребенок“». Речь зашла о только что напечатанной рецензии Городецкого на «Ночные часы».[13] Мне казалось, что рецензия эта слишком элементарно выпрямляет путь Блока: мысль ее была, что образ «Прекрасной дамы», обернувшись на время «Незнакомкой», теперь сливается с образом России. Но Блок отнесся иначе. «Хорошо уже то, — сказал он, — что об этом можно говорить популярно».

Вскоре после этого появилась моя рецензия на «Ночные часы» — в «Новой жизни».[14] Блок прочел ее 27 ноября, о чем записано в его дневнике, но я получил номер журнала позже. Увидев рецензию в печати, я был в отчаянии. Все, что было написано о книге по существу, как об этапе творческого пути Блока, было выброшено, остались только замечания о стиле, иногда совсем мелкие. Я написал Блоку письмо, посетовав на все, что произошло,

---

[11] «Цех поэтов», во главе с Н. С. Гумилевым (1886—1921), был объединением группы поэтов акмеистов, выступавших против символистов (ср. запись в дневнике Блока под этой датой: А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 75—76).

[12] Вл. Вас. Гиппиус (1876—1941) — один из ранних представителей русского модернизма (литературные псевдонимы: Вл. Бестужев, Вл. Нелединский). В 1895 г. поступил на филологический фак-т Петербургского университета, с 1902—1903 г. — преподаватель русской литературы в ряде учебных заведений Петербурга. 21 ноября 1911 г. в Петербургском религиозно-философском обществе состоялась его лекция о Пушкине (из цикла «Пессимизм и религиозное сознание в русской литературе»). Отзыв Блока о лекции и о брошюре его «Пушкин и христианство» (Пб., 1915) см.: А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 95; там же, т. 8, стр. 448; Письма А. Блока к родным», т. II, М.—Л., 1932, стр. 18.

[13] См.: С. Городецкий. Юность Блока. (А. Блок, Собрание стихотворений, кн. 1). «Речь», 1911, 19 сентября, № 257, стр. 3.

[14] Вас. Гиппиус. А. Блок. Ночные часы. М., 1911. «Новая жизнь», 1911, № 12, стр. 270—271.

и, приложив самую рецензию, написал, что надеюсь все же высказаться о поэзии Блока по существу в статье, работу над которой хочу начать, как только закончится начатое мусагетовское собрание. Блок ответил мне таким письмом:

«Дорогой Василий Васильевич.

Благодарю Вас за рецензию, которую, впрочем, читал в журнале; мне были ценны отдельные замечания, но они «действительно» отрывочны, и я очень рад, что в этом виноваты не Вы, а редактор; тем более хочу узнать статью, но совсем не знаю, когда выйдут книги; я Вам их все с удовольствием подарю — от первой, если ее у Вас нет, и до третьей, куда войдут и „Ночные часы“.

14 XII Ваш Ал. Блок».

Издание закончилось через год; Блок не забыл своего обещания и прислал мне все три тома с надписью: «Василию Гиппиусу с приветом».

Осенью 1912 г. я два раза был у Блока — 29 августа и 14 октября, о чем записано в его дневнике.[15] Обе эти встречи начинались одинаково — и одинаково случайно. Один из моих друзей жил в том самом доме на Офицерской, где жила мать Блока. Встретившись с Блоком у подъезда, я, продолжая разговор, проводил его до его дома — на той же Офицерской, и Блок пригласил меня зайти; то же было и в следующий раз; сам я не решился бы «вторгнуться» к Блоку.

Многое, к сожалению, забылось, а записать тогда — не приходило в голову.

В первый, кажется, раз Блок рассказывал о своем путешествии по Европе и, между прочим, об Амстердаме, заметив, что слова Бальмонта «О, тихий Амстердам!» никак не соответствуют действительному впечатлению. Во второй раз зашла между прочим речь о том, как люди теряют себя, растрачиваясь на мелочи, на случайные дела и встречи. Я заметил, что это может начаться с законной потребности в новых впечатлениях. Блок улыбнулся: «Да. А впечатления всегда бывают вот какие». Он выдвинул ящик стола, вынул из него четверку бумаги и протянул мне. Я прочитал:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

---

[15] См.: А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 156, 165.

Это всем теперь известное восьмистишие имеет дату 10 октября 1912 г.: разговор был 14 октября. Стихотворение поразило меня своей мрачной иронией. Замечательным поэтическим достижением показалась сразу эта «аптека», только на первый взгляд случайная в ряду ночи, улицы и фонаря. Я сказал это Блоку и полушутя добавил, что буду тем более помнить эти стихи, что и около нашего дома есть аптека. Но Блок как-то очень серьезно сказал: «Около каждого дома есть аптека».

Блок сказал тогда же, что пишет драму из эпохи средневековья. В подробности он не входил, и я не расспрашивал, хотя, конечно, был заинтригован очень. Он спросил меня, не могу ли я помочь ему перевести одно место из старофранцузского лечебника — место, нужное ему для работы. Я взялся это сделать, хотя бы с чьей-нибудь помощью, и сделал — с помощью Д. К. Петрова. В ответ на посланный перевод я получил тотчас же (16 октября) открытку от Блока:

«Дорогой Василий Васильевич, спасибо Вам, мне все, что Вы перевели, нужно.

Ваш Ал. Блок».

Я узнал потом знакомое место в реплике доктора в «Розе и Кресте»: «Ваша милость, супруга ваша подвержена меланхолии, которая холодна, суха и горька. Царство меланхолии длится от августовских до февральских ид. . .».[16]

Осенью 1913 г. я снова попал к Блоку — кажется так же, как в оба предыдущих раза. Блок говорил на этот раз много и даже как-то взволнованно. Он говорил о всеобщем равнодушии. «Разве можно, например, относиться спокойно к тому, что царь пьет?». Говорил об одном, недавно выступившем поэте, и читал места из его писем.[17] «Ведь вот иногда в нем что-то словно ангельское, а иногда это просто хитрый мужичонка». Зашел разговор и об Игоре Северянине, к которому я относился тогда очень резко неприязненно (как к поэту — лично я его не знал). Но Блок оценивал его иначе: ведь за несколько месяцев до того он записал в дневнике: «Я преуменьшал его. . . это настоящий, свежий, детский талант».[18]

---

[16] «Роза и Крест», д. I, сцена IV (А. Блок, Собр. соч., т. 4, стр. 183). В авторских примечаниях к драме (там же, стр. 511) Блок указывает, что диагноз доктора заимствован им из средневекового лечебника, опубликованного в статье: A. Salmon. «Remèdes populaires du moyen âge», помещенной в сборнике «Études romanes dédiés à Gaston Paris par ses élèves français et étrangers», Paris, 1881, p. 253—266.

[17] Речь идет о Н. А. Клюеве (1887—1937), письма которого Блок часто читал своим знакомым (см., например, в письме Е. Иванову. А. Блок, Собр. соч., т. 8, стр. 252). Отношение Блока к Клюеву было двойственным. 17 октября 1911 г. он записал в дневнике: «Клюев — большое событие в моей осенней жизни» (т. 7, стр. 70). К 1918 г. относится резко отрицательная характеристика «черносотенного» Клюева (там же, стр. 314).

[18] См. запись от 25 марта 1913 г. (А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 232).

И он указал мне на стихи, которые считал лучшими. Разве это не хорошо: «Она кусает платок бледнея?». Ну, а если это принять, то нужно принять и все остальное, даже «демимонденка — и лесофея». Я заметил, что строчка «Когда ей сердце мечты отропили» двусмысленна, не ясно даже, от какого корня изобретенное им слово «отропили» — от тропы́ или от тро́па. «Конечно, от тропа, — сказал Блок. — Тропы и фигуры». Он прибавил усмехаясь: «Мне тоже долго не нравился Северянин. Но как-то раз я был очень пьян и, вернувшись домой, стал его читать. Тогда я сразу его понял». Я сказал, что признаю, конечно, талант Северянина, но что меня отталкивает его мещанская сущность. Блок вдруг как-то особенно оживился: «Вот, вот — это и есть то, что я больше всего люблю. Мещанское житье» (я помнил, конечно, что так назывался цикл в «Земле в снегу»). «Вот, я часто хожу гулять по окраинам. Там бывают лавки, где продается все, что угодно: тут и открытки с красавицами, тут и соски. И кажется, что все это действительно нужно. Пока жених — нужна открытка; женится, пойдут дети — нужна соска». Было ясно, что Блок переосмыслял этого поэта в свете своих, совсем инородных настроений.

В начале декабря 1913 г. один товарищ по «Цеху поэтов» пришел ко мне и стал звать на «вечер новой поэзии» (не помню уже, в каком помещении происходивший),[19] где будто бы нам обоим необходимо было не только быть, но и выступить. Мы отправились. Там оказался и Блок. Он читал на этом вечере три стихотворения: «О доблестях, о подвигах, о славе», «На железной дороге» и «В ресторане». В кулуарах Блок рассказывал о совсем недавнем «вечере футуристов» — это было представление трагедии «Владимир Маяковский» и «Победы над солнцем» Крученых.[20] Слушали трое или четверо; среди них был, кажется, С. М. Городецкий. На вечере футуристов никто из слушавших не был, и было любопытно, что скажет о футуристах Блок. Блок сказал: «Есть из них один замечательный: Маяковский». Это было неожиданно уже потому, что о футуристах принято было говорить огулом, не задумываясь над индивидуальными различиями. На вопрос, что же замечательного находит он в Маяковском, Блок ответил с обычным лаконизмом и меткостью — одним только словом: «Демократизм».

В январе 1914 г. я неожиданно получил от Блока такое письмо:

---

[19] В своих мемуарах (в главе «Зима тринадцатого года») Б. К. Лившиц — один из главных деятелей футуризма — пишет о «большом вечере футуристов в Троицком театре (миниатюр)» (Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, стр. 179).

[20] Двухактная трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский», поставленная обществом художников «Союз молодежи» (декорации П. Филонова и И. Школьника) силами учащихся и любителей (режиссер и исполнитель заглавной роли — сам автор), шла 2 и 4 декабря 1913 г. в петербургском «Луна-Парке». В один вечер с трагедией шла опера А. Крученых «Победа над солнцем».

18 января.

«Дорогой Василий Васильевич, боюсь, что письмо не дойдет — адрес прошлогодний, потому только прошу Вас, позвоните мне завтра, часов в 12, в 1 час, мне надо Вам сообщить много.

Ваш Ал. Блок».

Оказалось, что Блок заинтересовался моим переводом «Кота в сапогах» Тика [21] и, еще не зная самого перевода, стал рассказывать о пьесе в театральных кругах. Возникла мысль о постановке пьесы, которая и вчуже соблазняла «романтической иронией», подчеркнутой театральностью. (Постановка эта не состоялась). Понятен, конечно, интерес к Тику автора «Балаганчика», который сам в предисловии к «Лирическим драмам» признал свою близость к теории «романтической иронии».

Блок организовал чтение моего перевода и сам был на нем. Он много смеялся и остался особенно доволен характером кота у Тика. Это внимание именно к *характеру* в этой пьесе — по замыслу менее всего психологической — кажется мне очень симптоматичным в эволюции Блока. В тот же, кажется, вечер Блок рассказывал о спектакле «Гибель Надежды» Гейерманса в студии Художественного театра.[22] Он особенно отметил один эпизод, когда исполнитель роли Капса (если не ошибаюсь, Б. М. Сушкевич) в своей реплике на вопрос о корабле — «Известий нет?» — отвечал «Нет» и при этом нервно и многозначительно ковырял конторку. В этом жесте Блок видел образец большого мастерства. Я вспомнил тогда же похвалу северянинской строке «Она кусает платок бледнея». А позже поставил в ту же связь такие стихи самого Блока, как «Превратила все в шутку сначала».

Около того же времени я, встретив как-то Блока на улице, помню, спросил его, пойдет ли он на вечер Поля Фора. Французский поэт Поль Фор,[23] только что перед этим выбранный в Париже «королем поэтов», должен был выступать в небезызвестной «Бродячей собаке»; но Блок в «Бродячей собаке» бывать не любил, не собирался идти и в этот раз. «Мне, впрочем, звонили, —

---

[21] Журнал «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 1.

[22] Спектакль по пьесе Г. Гейерманса «Гибель Надежды» был впервые показан 15 января 1913 г. К. С. Станиславскому и группе приглашенных лиц в помещении кинотеатра «Люкс»; он явился началом новой студии Художественного театра (см.: «Московский Художественный театр 2-й, М., 1925, стр. 80). Исполнителем роли Капса, действительно, был Б. М. Сушкевич (там же, стр. 82). На этом первом спектакле Блок не мог присутствовать (см. запись в дневнике от 15 января 1913 г. А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 208).

[23] Поль Фор (1872—1960) — исключительно плодовитый поэт, принадлежавший к младшему поколению французских символистов. В 1912 г. в результате анкеты одного из парижских журналов был провозглашен «королем поэтов».

сказал он улыбаясь, — передали: „приходите, приехал французский король“».

Весной 1914 г. я как-то был неподалеку от Блока и решил попытаться зайти к нему. Блок был дома. Почти с первых слов он заговорил опять о Северянине. «Я теперь понял Северянина. Это — капитан Лебядкин. Я думаю даже написать статью „Игорь Северянин и капитан Лебядкин“». И он прибавил: «Ведь стихи капитана Лебядкина очень хорошие». Он прочитал:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И попал он раз в стакан,
Полный мухоедства.[24]

Я понял, конечно, что я — отнюдь не победитель в споре и что образ Достоевского помогает Блоку не осудить Северянина, а найти ключ к его личности, обнаружив сквозь видимую пошлость более глубоко скрытые человеческие черты.

Блок спросил, читал ли я стихи его, напечатанные в «Сирине»,[25] и стал расспрашивать о впечатлении от каждого. Я назвал прежде всего «Когда ты загнан и забит», еще не зная, что это — отрывок из «Возмездия». Блок сказал об этом. Видно было, что он придает особое значение своей работе над поэмой, и проверить впечатление от напечатанного отрывка ему важно. Из дальнейшего разговора я понял также, что больше всех стихотворений, напечатанных в «Сирине», он ценит «Ты помнишь? в нашей бухте сонной», — незадолго до того появившееся в «Русской Мысли».

Тогда же в первый раз я решился попросить Блока прочесть стихи. Блок согласился и читал довольно много из своей записной книжки. Он прочел целиком «Жизнь моего приятеля», итальянские стихи (из ненапечатанных тогда) и другие.

Говорили опять о современной поэзии. Блок был уверен в цикличности литературных процессов: с этой точки зрения возрождение поэзии должно было наступить в двадцатые годы двадцатого века.

Провожая меня, уже в дверях, Блок вдруг спросил: «А вы верите в „Цех“?» (т. е. «Цех поэтов»). Я ответил: «Я верю в будущий Цех». Блок кивнул головой и сказал — словно о чем-то само собой разумеющемся: «Ну да. Двадцатых годов».

Это были последние слова Блока, которые мне пришлось слышать.

---

[24] Неточная цитата из «Бесов». У Достоевского третья строка читается: «И потом попал в стакан...» (См.: Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 7, М., Гослитиздат, 1957, стр. 188).

[25] В третьем сборнике «Сирин» (СПб., 1914) был напечатан цикл Блока «Седое утро» (семь стихотворений, из которых последнее — «Когда ты загнан и забит...» впоследствии вошло в поэму «Возмездие» в виде конца третьей главы). Стихотворение «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...», появившееся в журнале «Русская мысль» (1914, № 4), в «Сирине» опубликовано не было.

Библиография научных трудов В. В. Гиппиуса[1]

Узкий путь. Кн. В. Ф. Одоевский и романтизм. — Русская мысль, 1914, кн. 12, стр. 1—26 (2-й паг.).

Пушкин А. С. Стихотворения. С вступит. очерком и примеч. В. Гиппиуса. Киев, Кн-во рабочего кооператива «Жизнь», 1918, 116 стр. с портр. (Б-ка рус. классиков для школы и самообразования).

О композиции тургеневских романов. — В кн.: Венок Тургеневу. 1818—1918. Сборник статей. Одесса, А. А. Ивасенко, 1919, стр. 25—55.

Синтаксис современного русского языка. М., Госиздат, 1922, 52 стр.

То же: М. — Пгр., 1923, 48 стр.; изд. 4-е. М., 1924, 56 стр. (Учебники и учебные пособия для трудовой школы); изд. 5-е, испр., Л., 1924, 55 стр.; изд. 6-е, Л., 1926, 53 стр. (Трудовая школа).

Гоголь. Л., «Мысль», 1924, 239 стр.

Учебник русской грамматики. Звуки и формы слов. Л., Госиздат, 1924, 168 стр. (Учебники и учебные пособия для трудовой школы).

То же. Изд. 2-е. 1926.

Чернышевский-стиховед. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Сборник. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, Нижне-Волжское обл. науч. о-во краеведения, 1926, стр. 73—91.

Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Родной язык в школе. Научно-педагогические сборники. Под ред. А. М. Лебедева, П. И. Майгура, В. Ф. Переверзева. Сборник 2. М., «Работник просвещения», 1927, стр. 66—78.

Люди и куклы в сатире Салтыкова. — Сборник О-ва истор., философ. и соц. наук при Пермском гос. ун-те, вып. 2. Пермь, 1927, стр. 27—57.

Люди и куклы в сатире Салтыкова. Пермь, Изд. О-ва истор., философ. и соц. наук при Пермском гос. ун-те, 1927, 31 стр.

Ergebnisse und Probleme der Saltykov-Forschung. — Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 4, Doppelheft 1—2, Leipzig, 1927, S. 178—200.

---

[1] Составила В. В. Зайцева.

М. Е. Салтыков-Щедрин и реакция начала 80-х годов. (По неизданным материалам). — Сборник О-ва истор., философ. и соц. наук при Пермском гос. ун-те, вып. 3. Пермь, 1929, стр. 193—218.

I. Предварительные замечания. — II. Амалат-Беки. — III. «Мерзавцы».

М. Е. Салтыков — сотрудник «Искры». — Учен. зап. Пермского гос. ун-та, вып. 1, Обществ. науки, вып. 1, 1929, стр. 43—67.

Сказки Салтыкова в школе. — Русский язык в советской школе, 1929, № 2, стр. 59—70.

К вопросу о пушкинских плагиатах. — Пушкин и его современники, вып. 38—39. Л., Изд. Акад. наук СССР, 1930, стр. 37—46.

Литературное общение Гоголя с Пушкиным. — Учен. зап. Пермского гос. ун-та, вып. 2, 1930, стр. 61—126.

Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. Сост. В. Гиппиус. М., «Федерация», 1931, 496 стр.

«Мертвые души» Гоголя в школе. — Русский язык в советской школе. 1931, № 6—7, стр. 68—79.

1. Неизвестному корреспонденту. 2. Журнальный ад. 3. [Отрывок из полемической статьи]. 4. Фельетон (В. Зайцева о Щедрине). Новые материалы по полемике Щедрина с «Русским словом» и «Эпохой» 1864 г. Публик. и коммент. Вас. Гиппиуса. — Литературное наследство, тт. 11—12. Щедрин. I. М., Журн.-газ. объединение, 1933, стр. 113—144.

Похвала легкомыслию. Затерянная сатира Щедрина. Предисл. А. Аросева. Примеч. Вас. Гиппиуса. — Там же, стр. 253—276.

Стр. 274—276: Примечания Вас. Гиппиуса.

Салтыков и журнальная полемика 1864 года. — Там же, стр. 87—112.

Царство смерти. Неизданный акт первой редакции «Смерти Пазухина». Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко: «Щедрин в Художественном театре». Предисл. Ф. Головенченко. Коммент. Вас. Гиппиуса. — Там же, стр. 43—86.

Стр. 84—86: Комментарий.

Из эпистолярного наследия Салтыкова. Письма: Н. Бахметьеву, П. Вейнбергу, В. Гольцеву [и др.]. Предисл. и примеч. С. Макашина. Публик. В. Гиппиуса, С. Макашина, Н. Яковлева и др. — Литературное наследство, т. 13—14. Щедрин. II. М., Журн.-газ. объединение, 1934, стр. 277—344.

Письма Н. Н. Златовратскому (1), К. Л. Кравцову (2), И. А. Салову (1), Г. И. Успенскому (11), Е. М. Феоктистову. Текст подготовил В. В Гиппиус.

К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо». — Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова. Л., 1934, стр. 295—304. (Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы).

Неосуществленный сатирический цикл Салтыкова-Щедрина. «Дополнительные письма к тетеньке». — Звенья. Сборник 3—4. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 738—747.

Работа М. Горького над рассказом «Мордовка». — В кн.: М. Горький. Материалы и исследования. I. Под ред. В. А. Десницкого. Л., 1934, стр. 526—535 (Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы. Лит. архив).

Салтыков в карикатуре. — Литературное наследство, т. 13—14. Щедрин, II. М., Журн.-газ. объединение, 1934, стр. 569—582.

Совместно с Д. Буториным.

Салтыков и русская нелегальная печать в 1884 г. — Там же, стр. 537—542.

Щедринские архивные фонды в СССР. Предварительное описание рукописей М. Е. Салтыкова-Щедрина и биографических материалов о нем, хранящихся в архивах и собраниях СССР. — Там же, стр. 591—624.

Совместно с С. Макашиным.

Работа Гоголя над образами «Ревизора». — Рабочий и театр, 1935, № 1, стр. 20—22.

Салтыков М. Е. Полное собрание сочинений в 20 томах, тт. 4, 5, 14. Л., «Худож. лит-ра», 1935—1937.

Т. 4. Ред. текста и коммент. В. Гиппиус.
Т. 5 (1937). Ред. текста В. Гиппиус. Гиппиус в составе текстологической комиссии.
Т. 14 (1936). Ред. текста В. Гиппиус и др.

Николай Васильевич Гоголь. — В кн.: О «Ревизоре». Сборник статей. Л., 1936, стр. 75—104. (Гос. театр юных зрителей. Книжная полка ТЮЗа. К постановке комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»).

Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Под ред. В. В. Гиппиуса. Тт. 1—2. М.—Л., 1936. (Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы. Лит. архив).

Гоголь Н. В. Ревизор. Ред., вступит. статья [«Ревизор» Гоголя», стр. 7—36] и примеч. В. Гиппиуса. Рис. П. М. Боклевского. Л., Гослитиздат, 1936, 187 стр. с илл.; 10 вкл. л. илл.

Литературные взгляды Гоголя. — Лит. учеба, 1936, № 11, стр. 52—73.

Неизданные документы о Гоголе. С примеч. В. Гиппиуса и И. Ямпольского. — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 1. М.—Л., 1936, стр. 285—312.

Образы «Ревизора». — Рабочий и театр, 1936, № 9, стр. 4—6.

Письмо в редакцию [по поводу рецензии И. Сергиевского на первый выпуск «Пушкинского Временника», помещенной в «Лит. газете», 1936, № 42]. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 2. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1936, стр. 499—500.

Проблема Пушкина. (По поводу статьи Д. Мирского «Проблема Пушкина», «Литературное наследство», 1934, № 16—18, стр. 91—112). — Там же, т. 1, стр. 253—361.

Проблематика и композиция «Ревизора». — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 2, М.—Л., 1936, стр. 151—199. (Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы. Лит. архив).

Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Сказки. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 5—6.

Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Сказки. М., Гослитиздат, 1936, стр. 5—8.

Тютчев Ф. И. Стихотворения. Общ. ред. и вступит. статья Вас. Гиппиуса. Ред. текста и примеч. К. Пигарева. Л., «Сов. писатель», 1936, 366 стр.; 1 л. портр. (Б-ка поэта. Малая серия, № 37).

Болдинские повести Пушкина. — В кн.: Пушкин и театр. Сборник статей. Под общ. ред. З. Юдкевича. Л., Ленингр. обл. театр. трест, 1937, стр. 83—100. (Гос. Новый театр).

Гоголь Н. В. Избранные повести. Объяснит. статья Вас. Гиппиуса. (стр. 463—483). Словарь непонятных слов и выражений Г. Макогоненко. М.—Л., Детиздат, 1937, 496 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Гоголь Н. В. Избранные произведения. Ред., биогр. статья [«Жизнь Гоголя», стр. 1—71] и примеч. Василия Гиппиуса. М.—Л., Детиздат, 1937, 776 стр. с илл.

Литературная борьба Пушкина. — Ленингр. правда, 1937, № 33, 10 февраля, стр. 3.

Неоконченная строфа чернового текста «Осени». Публик. и коммент. В. Гиппиуса. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 3. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1937, стр. 19—20.

Письмо М. П. Погодина о Дантесе. — Там же, стр. 397—398.

Публикация письма 1838 г.

Повести Белкина. — Лит. критик, 1937, № 2, стр. 19—55.

«Юность поэта». — Известия, 1937, № 37, 11 февраля, стр. 4.

Совместно с Д. Якубовичем.

Об историко-литературном значении Гоголя. — Лит. критик, 1938, № 4, стр. 16—40.

Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Сказки. Изд. 2-е. М., Гослитиздат, 1938, стр. 3—6.

«Вестник Европы» 1802—1830 годов. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, № 46, серия филол., вып. 3, 1939, стр. 201—228.

Н. В. Гоголь. — Краснофлотец, 1939, № 6, стр. 21—24.

Из материалов Редакции академического издания Пушкина. О текстах критической прозы Пушкина. (Отчет о работе над XI томом). — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1939, стр. 557—568.

Русские писатели о литературе. (XVIII—XX вв.). В 3 томах. Под общ. ред. С. Балухатого. Т. I. Сост.: М. Брискман, Б. Бухштаб, Ц. Вольпе, Л. Гинзбург, В. Гиппиус, Г. Гуковский, А. Дымшиц, Б. Злочевская, Е. Купреянова, А. Кучеров, Б. Мейлах, А. Островский, Т. Роболи, А. Рыбасов. Л., «Сов. писатель», 1939, 497 стр.

Стр. 268—323: Раздел «Николай Васильевич Гоголь». Сост. и вступит. заметка (стр. 268—269) В. В. Гиппиуса.

М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. 1826—1889. Памятка-путеводитель по фотовыставке. Сост.: К. Н. Григорьян и М. М. Калаушин. Ред. В. В. Гиппиус. Л., 1939, 39 стр. (Ин-т литературы Акад. наук СССР).

Творческий путь М. Е. Салтыкова-Щедрина. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. К 50-летию со дня смерти. Статьи и материалы. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 24—77.

Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Вступит. статья [«Ф. И. Тютчев», стр. 5—23] и общ. ред. В. Гиппиуса. Ред. текстов и примеч. К. Пигарева. Л., «Сов. писатель», 1939, 360 стр. (Б-ка поэта. Большая серия).

Н. В. Гоголь. — В кн.: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1940, стр. 21—58. (Акад. наук СССР. Ин-т литературы (Пушкинский дом)).

Николай Васильевич Гоголь. — В кн.: Классики русской драмы. Научно-попул. очерки. Общ. ред. В. А. Десницкого. Л.—М., «Искусство», 1940, стр. 127—158.

А. Г. Цейтлин. Русская литература первой половины XIX века. М., Учпедгиз, 1940. — Звезда, 1940, № 11, стр. 186—187.

Рецензия.

Александр I в пушкинских «Замечаниях на Анналы Тацита». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 6, М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1941, стр. 181—182.

Н. Л. Бродский. Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. Изд. 2-е, переработ. Учпедгиз, М., 1937, 464 стр. (Серия «Комментарии к памятникам художественной литературы», под ред. Н. Л. Бродского и Н. П. Сидорова). — Там же, стр. 526—529.

Рецензия.

Подпись: А. Иваненко.

Встречи с Блоком. — Ленинград, 1941, № 3, стр. 18—20.

Заметки о Гоголе. — Учен. зап. ЛГУ, № 76, серия филол., вып. 11, 1941, стр. 3—21.

История русской литературы, т. 5. Литература первой половины XIX века. Ч. 1. Ред. тома В. В. Гиппиус, В. А. Десницкий, Б. С. Мейлах. М.—Л., 1941, 439 стр.

Поработители народов. (Классики литературы о германском шовинизме). М.—Л., 1941, 44 стр. (Акад. наук СССР. Ин-т литературы (Пушкинский дом). Оборонная серия).

Совместно с И. И. Векслером.

Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 6. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1941, стр. 235—255.

Некрасов в истории русской поэзии XIX века. — Литературное наследство, т. 49—50. Н. А. Некрасов. I. М., 1946, стр. 1—46. (Акад. наук СССР. Ин-т литературы (Пушкинский дом)).

«Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. — Труды Отдела новой русской литературы, т. I, М.—Л., 1948, стр. 9—38. (Акад. наук СССР. Ин-т литературы (Пушкинский дом)).

Литературное наследство, т. 51—52. Н. А. Некрасов. II. М., 1949, 675 стр. (Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом)).

Из неизданной переписки Некрасова. Письма Некрасова (стр. 3—74). Подготовка текста и примеч.: В. Гиппиус и др.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 томах. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1949.

Тт. 11, 12. В. В. Гиппиус — общий редактор тома. (Совместно с Б. В. Томашевским и Б. М. Эйхенбаумом).

Вестник Европы. — В кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I. Л., 1950, стр. 177—193. (Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. Филол. ин-т).

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. 4. Ревизор. Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1951, 552 стр.

Коммент.: В. В. Гиппиус и В. Л. Комарович.

Пушкин. — В кн.: История русской литературы, т. 6. Литература 1820—1830-х годов. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1953, стр. 159—328.

Раздел написан коллективом авторов в составе: В. В. Гиппиуса, Б. С. Мейлаха, А. С. Орлова, А. Л. Слонимского и Д. П. Якубовича под ред. Б. С. Мейлаха. В. В. Гиппиусу принадлежат разделы: «Лирика» и «Евгений Онегин».



Содержание

Василий Васильевич Гиппиус

ОТ ПУШКИНА ДО БЛОКА

*Утверждено к печати
Бюро Отделения литературы и языка
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Н. Ф. Виноградова*
Корректоры *К. И. Видре, Л. Я. Комм* и *А. Х. Салтанаева*

Сдано в набор 5/XI 1965 г. Подписано к печати 19/I 1966 г. РИСО АН СССР № 11-142В. Формат бумаги $60 \times 90^1/_{16}$. Бум. л. $10^{15}/_{16}$. Печ. л. $21^3/_4$ + 1 вкл. ($^1/_8$ п. л.) = $21^7/_8$ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 23.94. Изд. № 2786. Тип. зак. № 576. М-23006. Тираж 10000.
Бумага типографская № 1.

Цена 96 коп., переплет 20 коп.

Ленинградское отделение издательства „Наука"
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства „Наука"
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
48	22 сверху	Трощинского	Трощинскому
77	12 снизу	дополнениями и	дополнительными
99	6—7 сверху	космических	комических
107	16 снизу	«Характерны	«Характеры
110	23 „	но	не
134	3 сверху	гоголевской	головлевской
142	14 „	в идеям	к идеям
162	10 снизу	цень	цепь
171	19 „	венчающее	венчающие
192	17 „	дня	дням
194	7 „	Музаров	Муразов
215	23 „	это	эта
229	7 „	[8] Ф. М. Достоевский	[7] Ф. М. Достоевский
229	9 „	[7] Н. Г. Чернышевский	[8] Н. Г. Чернышевский
240	19 „	ступницы	спутницы
306	5 „	вириациях	вариациях
311	2 сверху	обсуждения	осуждения
326	21 „	Это	Эта

Гиппиус